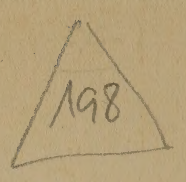
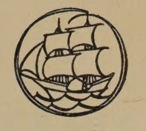
DOLF KASSNER

VON DER EINBILDUNGSKRAFT


198



RUDOLF KASSNER

VON DER EINBILDUNGSKRAFT

1936

IM INSEL-VERLAG ZU LEIPZIG

Gedruckt bei Poeschel & Trepte in Leipzig

I

EINBILDUNGSKRAFT UND GLAUBE

Da Alexander der Große beim Betreten des Tempels Jupiter Ammons vom Oberpriester als Sohn Gottes begrüßt wurde, glaubte er daran? Oder hielt er die Begrüßung für Schmeichelei dem Mächtigen gegenüber, und das Ganze für – sagen wir – Schwindel? Er glaubte, und er glaubte nicht; ein solcher Zustand der Seele aber war nur möglich, weil die Welt damals noch nicht den Glauben im strengen Sinne des Christentums kannte. Der Glaube Alexanders, der ganze Glaube des Altertums war noch Einbildungskraft oder war, wenn einer es lieber so formuliert haben möchte, in der Einbildungskraft stecken geblieben. Denn nur so ist es zu erklären, daß Alexander beides in einem Atem vermochte: daran zu glauben, daß er, der Sohn des Königs Philippos und der Olympias, auch oder zugleich – diese Bindeworte sind höchst gefährlich oder zeigen die Gefährlichkeit des Bodens an, worauf wir stehen – der Sohn des höchsten Gottes sei, und doch das Ganze, wie gesagt, für eine Schmeichelei oder Schwindel zu halten. So also war der Glaube damals beschaffen: er war Einbildungskraft.

Frage: War der heidnische Mensch darum mehr Dichter als der moderne mit seinen viel tieferen Glaubenserfahrungen?

Antwort: Nein, aber die Beziehung des antiken oder heidnischen Menschen zur Dichtung, zum Dichterischen war eine andere: sie war gläubiger.

Man denke gleich an das Verhältnis Alexanders des Großen zu Achill und zu Homer, das keineswegs mit Romantik oder romantischer Schwärmerei abgetan werden darf.

Der Glaube im christlichen Sinne unterscheidet sich von jenem Glauben der Einbildungskraft, dessen die Seelen der Menschen vor Christus in allen den Jahrhunderten bis zu dessen Erscheinen und noch länger darüber hinaus übervoll waren, vornehmlich dadurch, daß jener, der Christenglaube, eine ganz feste, unverrückbare Grenze ansetzt zwischen Mensch und Gott, ja mehr noch als das: eine Kluft, den Abgrund selbst. Während nun die Einbildungskraft vor diesem Abgrund von Schwindel erfaßt wird, setzt oder fliegt

der Glaube darüber hinweg. Woraus unmittelbar das eine ersichtlich wird, daß der Mann des Glaubens oder dieser Gläubige über den Abgrund hinüber sich, was immer sonst geschehe, als Handelnder zu erweisen hat, was unter gar keinen Umständen vom Mann der Einbildungskraft gelten möchte.

Ob man nach dem eben Gesagten besser oder überhaupt erst begreift, warum es für das Altertum das Hamletproblem nicht gegeben habe und nicht geben konnte? Eben wegen jener andersgearteten, unschuldigeren und, wie wir es eben bestimmt haben, gläubigeren Beschaffenheit der Einbildungskraft, dank welcher sich der antike Mensch auch ganz anders mit der Lüge, dem Schwindel und der Eitelkeit abzufinden vermochte als der christliche; wegen einer Einbildungskraft, die noch nicht aufgelockert oder gestört war durch die Ziele oder Vorspiegelungen des Glaubens.

In Shakespeares Dramen waren das Heidnische und das Christliche auf eine einzige, ebenso wunderbare wie natürliche Art vermischt; in Hamlet aber schlägt der Pendel nach der christlichen Seite aus, und Hamlet ist sicherlich Shakespeares tiefstes Werk.

2

Die Einbildungskraft projiziert aus sich heraus Bilder oder lebt und herrscht in einem Reich von Bildern. Die Götter Homers und der Antike waren auf die eine oder andere Art darstellbar und im Bilde befangen, weshalb sich die Einbildungskraft dazu unmittelbar und auf eine durchaus angemessene Art in Beziehung setzen durfte. Das, was das Judentum und daraufhin auch die ersten Christengemeinden und Väter Ab- oder Vielgötterei gescholten haben, das hatte sich doch ganz von selbst sowohl aus dem Bildhaften oder Bildmäßigen des göttlichen Wesens als auch aus der Einbildungskraft des frommen Beschauers ergeben und war Ausdruck eines Unanstößigen und Unschuldigen. Wie wir es eben ausgesprochen

haben: Die Einbildungskraft der Heiden war gläubiger und dementsprechend auch der Glaube erfindungsreicher.
Dahingegen ist wiederum festzuhalten, daß der eine, einzige Gott, soweit er der Einbildungskraft allein unterworfen bleibt oder von ihr berührt wird oder in ihr als in einer Wolke lebt, stets auf dem Wege oder in Gefahr sei, zum Götzen zu werden. Die Beziehung der menschlichen Seele zu allem Götzenhaften führt aber zur Magie oder ist unter diesem Begriff zu erfassen, unter etwas also, was beides: Glaube und Einbildungskraft im Stadium vor der Geburt, im Mutterleibe sozusagen, umspannt.
Die Schwierigkeit im Glauben an den mohammedanischen Allah etwa liegt keineswegs im Glauben selbst, sondern darin, diesen Glauben von allen magischen Ablagerungen reinzuhalten. Der Glaube an und für sich an ihn ist darum, wie gesagt, leicht, weil er im letzten Grunde pure Unterwerfung unter die Macht bedeutet. Er ist noch kein Geistesglaube, sondern er ist so, daß sich die ganze, dem göttlichen Wesen inhärente Magie in die unermeßliche Distanz zwischen dem Menschlichen und dem Göttlichen gelegt hat.
Es ist in der Tat nichts leichter, als an einen puren Machtgott zu glauben. Ein jeder kann es, und ein jeder kann es, was in einer Machtwelt von besonderer Wichtigkeit erscheint und zu leichtester Regelung jeglichen Dienstverhältnisses taugt, an Stelle des anderen oder für diesen. Und es ist ferner zu begreifen, daß innerhalb der Machtwelt vom Glauben vornehmlich Leichtigkeit verlangt werden müsse. Darum ist es uns immer verständlich gewesen, daß Napoleon gerne Mohammedaner geworden wäre und der Islam ihm das ganze Leben lang als ein sehr Vernünftiges, weil leicht zu Verstehendes erschienen ist.
Der deutlichste, ja ewige Ausdruck der größten Glaubensschwierigkeit, vielmehr der Schwierigkeit an sich des Glaubens ist der Gottmensch, jene Wesenheit also, die sich Gottes Sohn nannte und zugleich Gott und Mensch war. Wir haben hier nur kurz zu bedeuten, worin die Schwierigkeit gelegen

sei, ohne auf deren Berechtigung einzugehen: darin nämlich, daß Glaube und Einbildungskraft sich hier nicht gegenseitig auflösen oder aufheben, sondern zu stärkster Wirkung aufeinander gebracht werden. Innerhalb also der christlichen Kultur oder durch sie ist die Einbildungskraft nicht gläubiger geworden, dies keineswegs, denn damit wäre die Gefahr des Aberglaubens oder der Magie heraufbeschworen, sondern es ist genau so, daß die Einbildungskraft durch den Glauben oder durch dessen Nähe noch mehr Einbildungskraft (und somit farbiger) und wiederum der Glaube durch die Nähe der Einbildungskraft noch mehr Glaube (und damit glühender) wurde. Nur so sind Phänomene wie Dante und die christliche Mystik zu erklären.

3

Zwischen dem einen und einzigen Gott, Allah oder Jehovah, der keinen anderen neben sich duldet, und dessen Volk ist nicht der Abgrund, sondern das Gesetz: trennend und verbindend. Der Abgrund tut sich erst mit dem Einzelnen, vom Volk und Gesetz sich Lösenden auf. Oder mit der Idee der Freiheit. Oder damit, daß an Stelle der Verfehlung gegen das Gesetz die Sünde, die Idee der Erbsünde tritt. So stehen das Volk und der Einzelne zueinander, so das Gesetz und die Sünde, als welche in dem Augenblicke, da wir den Einzelnen entscheidend setzen, zur Erbsünde wird. Und erst mit dieser Sünde und dann weiter mit dem Einzelnen kommt es zur Trennung von Glauben und Einbildungskraft.

Darum ist die Einbildungskraft nie so sehr Glaube und umgekehrt wie dort, wo es die beiden Vorstellungen des Einzelnen und der Sünde im strengen Sinne nicht gibt, wo die Trennung, weiter, von Gesetz und Sitte, Sein und Recht, Leben und Wahrheit, wo auch die von Priestertum und Königtum noch nicht vollzogen ist und Sünde nichts anderes als Befleckung des Reinen und Reinzuhaltenden bedeutet. Wir finden diesen Zustand in den Märchen und Mythen der

Völker wieder oder auch in jenen frühen Dichtungen wie der Odyssee, welche oder soweit sie Märchen- und Mythenhaftes in sich aufgenommen haben und wie Blöcke eines Gesteins aus älteren Erdformationen bewahren. Wir denken hier an solche Stellen der Odyssee wie die Begegnung des Odysseus mit Circe oder seine Landung an der schwimmenden Insel jenes von den Göttern geliebten Aiolos, der dem Helden den Schlauch mit den Winden schenkt. Worte wie Unschuld oder Naturzustand, durch Rousseau geläufig, geben nichts von dem Zauber wieder, der uns hier übermächtig ergreift. Wie gütig, milde, freigebig, guter Ratschläge voll wird nicht Circe, die böse Zauberin, von dem Augenblick an, da sie die Gewalt des Odysseus und den ihm von Hermes gewährten Schutz einmal erkannt hat! Wie liegt hier nicht das Gute neben dem Bösen in einer halbgöttlichen Welt, die allen menschlichen Entscheidungen, vor allem der Urentscheidung zwischen Gut und Böse seitens des leidenden und handelnden Menschentums entrückt ist! Oder wie strenge wiederum und wie mit unguten, unabweislichen Worten schilt nicht der gottgeliebte König Aiolos den um Gnade bittenden Helden, da es an den Tag kommt, daß die Gefährten, der Weisung zuwiderhandelnd, aus Neid und Geldgier den Schlauch mit den Winden geöffnet hatten! Da ist nichts von Erbarmen und Mitleid in dieser Welt ohne Abgrund, ohne Widerspruch, ohne Umkehr, in einer Welt des ewig in sich selbst verwandelten Seins.

Nichts ist so schwer, wie mit den gegebenen Begriffen des Geistes dort zu operieren, wo zunächst unser Empfinden allein aufs stärkste berührt erscheint. Wir denken uns diese halbgöttliche, vorgeschichtliche Welt des Traums oder besser: des schönsten Traums, den die Menschheit je geträumt hat oder träumen wird, als eine der vollkommensten Einheit. Der vollkommensten Einheit von Körper, Seele und Geist mit dem König oder Priesterkönig als dem Ausdruck, Bild und Spiegel derselben. Und so ist dann das Volk im König oder der König im Volke, gleichwie Körper und Seele, Seele

und Geist ineinander sind. Und wir denken uns ferner auch, daß die Worte, die süßen und freundlichen sowohl als auch die tadelnden und ganz bösen, vom mythischen Menschen, vom Priesterkönig so ausgehen, daß sie nicht mehr umkehren, um ihn zu schlagen, was eben auf eine Welt der Einheit von Sein und Recht, von Sitte und Recht, im letzten Grunde auf eine Welt der Prophetie hinweist. Wie vorsichtig müssen wir unprophetischen Menschen nicht sein, damit die Worte, die aus unserem Munde ausgehen, nicht umkehren und uns schlagen! Was hier Verwandlung genannt wird oder in sich selbst verwandeltes Sein, das ist eben die Welt vor der Herrschaft der Idee oder vor einer Ordnung durch sie, die Welt, worin Idee einzig und allein im morgendlichen Glanz der Dinge oder im mildesten, wie ins Unendliche hinausgeschobenen Tode liegt, in einem Tode ganz ohne „Stachel". Glaube und Einbildungskraft sind darin eines wie in der Seele des Kindes.
Ist ein solcher Glaube nicht in der allergrößten Entfernung von jenem des Paulus, des sündigen Mannes, des Mannes der Umkehr, als welcher das liebt, was er einmal verfolgt hat? Wie es im Korintherbrief I, 13, 12, heißt: „Da ich ein Kind war, da redete ich wie ein Kind und war klug wie ein Kind und hatte kindische Anschläge; da ich aber ein Mann war, tat ich ab, was kindisch war."

4

Uns erscheint als das sicherste Kennzeichen des Mythos zum Unterschied von der Persönlichkeit eben jene genannte Einheit von Glauben und Einbildungskraft im Kinde und im Traume, da wir ja auch im Traume das glauben, was wir uns einbilden. Wohingegen die Persönlichkeit, der paulinische Mann, als welcher das Kindische von sich abgetan hat, beide zu trennen, ja die Einbildungskraft dem Glauben im besonderen Falle zu opfern gezwungen ist. Daher das ungeheure Paradox eines Glaubens an die Wahrheit. Von welchem der-

selbe Paulus, Paulus der Mann – können wir mit Paulus, das Alter betreffend, eine andere Vorstellung verbinden als jene des Mannes? – in ebendemselben Korintherbrief sagt: „Wenn Christus nicht auferstanden ist, dann ist unser Glaube vergeblich.“ Das ist der Glaube an die Wahrheit, der jede Einbildungskraft, soweit sie schöpferisch sein möchte, zu verleugnen sucht.
Zum Mythischen und dessen Verhältnis zur Persönlichkeit zurückkehrend: Innerhalb des Mythos ist alles unmittelbar Symbol, ist alles, wenn wir so sagen dürfen, mühelos Symbol. So ist der Mythos. Im Bereiche der Persönlichkeit hingegen ist etwas nicht Symbol oder geht etwas nicht im Symbol auf und tritt aus dem Symbolischen heraus gleichwie ein Fluß aus den Ufern. Und was da heraustritt, das ist wohl jener von uns eben erwähnte Glaube an die Wahrheit oder war für Paulus der Glaube an den auferstandenen Christus. Die Meinung oder der Glaube, der auferstandene Christus bedeute etwa soviel wie die auferstehende Natur oder die aufgehende Sonne, würde für Paulus tödlich gewesen sein oder in seiner Seele ein größeres Ärgernis hervorgerufen haben als der Aberglaube der Heiden, welcher dem Glauben an die Lüge gleicht.
Das Symbol geht darum unmittelbar nur die Gemeinde an, die Bluts- und Volksgemeinschaft, nicht den Einzelnen, der nach der „Wahrheit“ verlangt oder an die „Wahrheit“ glauben will, welcher Art auch immer diese Wahrheit sei.
So ist, weil wir an anderer Stelle[1] schon einmal davon gehandelt haben, das Mayakreuz pures Symbol und bedeutet als solches Bindung des Volkes an sich selbst und an den König oder Priesterkönig. Das christliche Kreuz, welches Schwärmer wie der Russe Mereschkofsky mit dem Mayakreuz oder dem kretischen gerne durcheinanderwerfen möchten, weil alles dann leichter und plausibler erscheinen müßte, ist, wie gesagt, etwas mehr oder darüber hinaus und geht zuletzt die Persönlichkeit an, den Geistesmenschen, den Menschen, der nach der Wahrheit verlangt und nur an die Wahrheit glauben will.

[1] Das Buch der Gleichnisse, Gleichnisse des Vorläufers (Insel-Verlag).

Einbildungskraft und Glaube stehen in gewissem Sinne zueinander wie der Kreis und die gerade Linie oder der Pfeil. Um das Mayakreuz können wir mühelos mittels des Zirkels einen Kreis schlagen oder jenes dem Kreis einzeichnen, ohne damit beider Sinn zu verletzen; die Äste des christlichen Kreuzes schlagen ins Unendliche oder ins Absolute als dessen Pfeilrichtung aus. Das ist der Unterschied.
Wir können es auch so sagen: Im mythischen Symbol erscheint die Quadratur des Zirkels als möglich oder vollzogen. Und zwar so sehr, daß alle die Schwärmer, die stets von neuem in den Jahrhunderten die Möglichkeit der Quadratur des Kreises behauptet oder versucht haben, sich nie ganz im klaren über das Wesen des Symbolischen und dessen Relation zum Wirklichen oder zur Erscheinung gewesen sind. Die Schwierigkeit, die nie zu überwindende, bei der Auflösung eines Symboles liegt im Einzelnen (wie sie bei der Quadratur des Zirkels sicherlich zuletzt auf die Beziehung der Einheit zur Eins oder zur Zahl überhaupt zurückzuführen sein dürfte), oder die Schwierigkeit ist der Einzelne, soweit dieser zwischen Einbildungskraft und Glauben unterscheidet und unterscheiden muß. Wer an die Möglichkeit der Quadratur des Kreises glaubt, der glaubt mit der Einbildungskraft; wer aber die Unmöglichkeit derselben behauptet oder einsieht, der weiß zwischen Einbildungskraft und Glauben zu unterscheiden oder glaubt an die „Wahrheit“.

5

Asien, wir meinen: das ganze, den Komplex Asien ohne Unterschied der Rassen, Kulturen und Religionen, hat es aus seinem innersten Wesen heraus zugelassen, daß Mythos und Persönlichkeit ineinanderfließen oder zum mindesten sich viel weniger scharf gegeneinander abschließen als in Europa, weil ihm die zwei Ideen Europas (oder auch Griechenlands): die Idee der Geschichte und die der Vernunft oder des Maßes stets gefehlt haben. Es soll gleich noch hinzugefügt werden,

daß diese beiden Ideen in eine einzelne münden, welche wir am besten als Idee der Wissenschaft bezeichnen, etwas also, das Asien gleichfalls fremd geblieben ist. Es gehört zu den Paradoxen der Geschichte, daß sich in deren Verlauf aus dem Glauben an die „Wahrheit“ oder aus der Unterscheidung zwischen Glauben und Einbildungskraft eben der Glaube an die Wissenschaft, an die Wahrheit der Wissenschaft, an die Vernunftwahrheiten überhaupt herausgebildet hat und herausbilden konnte, ein Glaube, der Europa ebenso allein angehört wie die Idee Mensch bei Kant oder Voltaire oder Goethe. Wir können auf diesen sehr merkwürdigen Prozeß hier nicht näher eingehen und wollen darauf nur hingewiesen haben.

Wir sagen: Idee, Ideenwelt. Zu Idee und Ideen (im strengen, aber auch in einem laxeren Sinn) würde es nicht haben kommen können, wenn es nicht die genannte Schwierigkeit der Scheidung zwischen Mythos und Persönlichkeit, Einbildungskraft und Glaube, die Schwierigkeit des Einzelnen gegeben und Europa im ganzen Verlauf von dessen Geschichte gekennzeichnet hätte.

Asien hatte nun diese Ideen (samt allen Schwierigkeiten) nicht und hat statt dessen jene Magie, welche den ganzen Kontinent durchdringt oder wie eine Luft einhüllt. Innerhalb der Magie sind Glaube und Einbildungskraft gebunden. Oder darin kommen sie nur im gebundenen Zustande vor. Was überall, im Geringsten und im Größten, in Erscheinung tritt.

Heute ist dieser in jeder Hinsicht ungeheure Kontinent dabei, die Magie aufzugeben oder an Dinge zu verlieren, die unmittelbar nichts mit Asien zu tun und ihre Wurzeln anderswo haben. Damit hat sich die Gefahr einer plötzlichen Verflachung und Leere aufgerichtet, sagen wir besser: die Gefahr einer Verflüchtigung, und zwar einer sehr schnellen, alles dessen, was die Seele bisher erfüllt hat. Womit wir auch gleich erklären, daß es dabei um mehr und um ganz anderes geht als um den Verlust eines gewissen ästhetischen Reizes.

Wir betonen absichtlich das Plötzliche der Verflachung oder Verflüchtigung, indem wir dabei überlegen, ob Europa es nicht auch den genannten Ideen der Geschichte, des Maßes und vor allem jener des Einzelnen in letzter Stunde zu verdanken habe, wenn sich seine Verflachung sozusagen Zeit ließe oder sogar Aufschübe, erwünschte und unerwartete, erführe.

6

Der französische Gelehrte Senart hat den Versuch unternommen, das Leben und Wirken Gautama Buddhas als die Allegorie eines uralten Sonnenmythos darzustellen; andere sind weiter gegangen und haben den historischen Buddha überhaupt geleugnet.
Wie immer wir uns nun dazu stellen, in dieser Deutung Senarts und in ähnlichen Auslegungen liegt für uns nichts Verletzendes, nichts, wollen wir damit sagen, was uns, unsere Stellung zu dieser übermenschlichen Erscheinung und das innerste Wesen dieser selbst verrücken, beziehungsweise fälschen könnte. Und das ist auf eben die Magie zurückzuführen, dank und kraft welcher sich beides nebeneinander zu behaupten vermag: die Persönlichkeit und der Mythos, Geschichte oder Wirklichkeit und deren Deutung, das Wahre und das Falsche, Göttliches und Menschliches oder, wie immer wir das nennen wollen, was in Indien, auf indischem Boden niemals in Gegensätzen in Erscheinung treten oder auf Gegensätze gebracht werden konnte.
Darum ist es so leicht, an Buddha zu „glauben". Wir dürfen sogar soweit gehen und von einem gewissen Verführerischen im „Glauben" an ihn und dessen Lehre reden, denn dieser Glaube deckt sich vollkommen mit der Einbildungskraft. Nehmen wir gleich das Dogma oder die Idee oder den Begriff des Nirwana: Genau darum, weil ihm gegenüber Glaube und Einbildungskraft eines sind, kann und muß Nirwana zugleich alles und nichts bedeuten, Dasein und Vernichtung. Wenn der Bezug auf Persönliches hier einmal gestattet sein

soll, so sind wir seinerzeit einem würdigen deutschen Pastor begegnet, den die Gestalt und Lehre Buddhas mächtig anzuziehen wußten. Was ihm aber schwer fiel zu glauben, war eben das Nichts; er wollte, daß etwas, daß ein Etwas das Nichts überwiege oder übersteige, und wenn dieses Etwas nicht mehr wäre als der Augenblick einer übermenschlichen Erleuchtung beim Eintritt in das, was sich eben dann als das Nichts erweisen müßte. Als Christ und Protestant konnte er die Gleichung von Glauben und Einbildungskraft nicht vollziehen, beziehungsweise ansetzen. Er mußte glauben, doch an das Nichts glauben schien ihm sinnlos.
Desgleichen gibt es eine Schule oder, wenn nicht eine Schule, so doch ein Einvernehmen mehr oder weniger gelehrter Männer, welche die historische Existenz Jesu Christi leugnen und auch dieses Leben für die Allegorie irgendeines Mythos, welcher dem Sonnenmythos nicht allzu ferne liege, erklären. Auf das Falsche dieser Ansicht haben wir hier nicht einzugehen, wir fühlen uns nur vom Sinnlosen derselben betroffen. Im wichtigsten Dogma der ganzen Christuslehre wird, was als bekannt nur gestreift werden soll, nicht nur die wahre Gottheit, sondern auch die Menschheit Christi behauptet und gelehrt, womit wiederum das eine unvermeidlich und unmittelbar herausgehoben erscheint: der radikale Unterschied von Glauben und Einbildungskraft. Die ganze, so überaus lehrreiche Geschichte des christlichen Dogmas behandelt in der Hauptsache das Thema: die Rettung der Glaubensidee von der Macht der Einbildungskraft oder auch, wie bei Augustinus, der Macht übernommener magischer Vorstellungen.
Wir haben es hier nicht zu behandeln und wollen nur noch das eine hervorkehren, daß die Trennung von Glauben und Einbildungskraft im Gemüte und Geiste des Einzelnen und Heilsbedürftigen mit solcher Entschiedenheit vollzogen sein mußte, daß wir an Stelle der Einbildungskraft den Teufel selbst und dessen Künste setzen dürfen. Es ist darum gar nicht zu verwundern, daß einem puritanischen Geiste und

großen Dichtergenius wie Milton der Teufel um soviel besser gelingen mußte: weil dieser ganz von selbst alles, was Einbildungskraft im Menschen ist oder davon gefaßt werden kann, an sich reißt. Oder warum im klassischen Dichtwerk des Puritanismus, in Bunyans *Pilgrims Progress* die eigentliche Poesie und gesamte Metaphorik gar nicht anders als allegorisch sein konnte. Allegorie heißt dann Imagination vom Glauben an die Wahrheit her oder auch Imagination und Ornament auf dem Boden eben jenes Glaubens an die Wahrheit oder an das Vernünftige der Wahrheit.
Auf Buddha zurückkommend, wissen wir, daß in dessen Leben und Legende *Mâra*, der Todesgott, die Rolle des Teufels, wenn wir es aus unserem christlichen Bewußtsein heraus so sagen dürfen, übernommen habe. Damit ist die Einbildungskraft ganz nahe an den Glauben herangerückt und die Grenzsperre zwischen beiden ebenso aufgehoben, wie sie es zwischen Leben und Tod ist.
Mâra, der Todesgott, und seine Aufgabe im Leben des heiligen Buddha ist unzweifelhaft eine der tiefsten Konzeptionen nicht nur der indischen, sondern der gesamten Menschheit. Im letzten Grunde bedeutet er nicht das Ende (mit allen Bosheiten des Endes), sondern das zu frühe Abbrechen im vorhergeschehenen Leben eines Gottesmannes, die Unterbrechung, die Unzeit, das Trennende überhaupt, somit auch das, was den Einzelnen vom Volke, den Lehrer von der Gemeinde scheidet, und als alles das ist er nur zu fassen in einer Weltordnung, die nicht in geschichtlichen, zuletzt von den Taten mächtiger Führer bestimmten und abgegrenzten Perioden, sondern in Weltzyklen und Wiedergeburten denkt.

7

Wir finden bei zwei Völkern oder Rassen des christlichen Europa Einbildungskraft und Glauben vornehmlich einander angeglichen: beim spanischen und beim russischen Volk, die beide den Flügel Europas bilden gegen die beiden

magischen Welten Asiens und Afrikas. Der russische und der spanische Geist sind insofern beide sehr unplatonisch und unfaustisch, wenn wir darin ein besonderes Kennzeichen des Platonischen und des Faustischen erblicken, daß sich in ihnen Einbildungskraft und Glaube gegenseitig stören und übereinanderschieben. Es ist hier nicht der Ort, auf diese gegenseitige Störung oder auf dieses Sich-Übereinanderschieben näher einzugehen, und darum soll nur so viel noch zu dieser Frage bemerkt werden, daß jenes Gemeinsame des deutschen und des griechischen Geistes, das zuweilen hervorgehoben wird, früher mehr als jetzt, nur in dieser Verwandtschaft des Platonischen und des Faustischen zu suchen wäre.

Wenn wir also von der großen Nähe von Einbildungskraft und Glaube, von einem besseren Einverständnis beider im russischen Geist und in der russischen Seele reden, so denken wir an zwei Erscheinungen: erstens an Geister wie Gogol und Dostojewski, vornehmlich an den erstgenannten, und zweitens an die Form des russischen Gottesdienstes im allerweitesten und engsten Sinn.

Gogol und Dostojewski haben eine neue Beziehung zwischen Realismus und Phantastik aufgedeckt. Es ist zugleich banal und falsch, in Gogol einen Humoristen zu sehen und ihn in eine Reihe mit Dickens oder E. T. A. Hoffmann zu stellen. Das, was sich beim Russen als Humor, Witz, Satire gibt, ist der Kontur der Dinge vor dem Abgrund, deren Verzerrung und Selbstbehauptung vor dem Abgrund des Nichts, welches Nichts, wenn man will, auch Teufel genannt werden darf. Daher dann die wahrhaft magische Gewalt der Bilder des Wirklichen, welches nichts mehr mit Erscheinung oder Welt der Erscheinung im platonischen, kantischen oder faustischen Sinn zu tun hat. Es gibt hier nicht den sogenannten Widerspruch zwischen Erscheinung und Wesen, ebensowenig wie es einen zwischen Einbildungskraft und Glauben gibt oder wie die Zerrissenheit Gogols etwas mit der faustischen, mit den zwei Seelen in einer Brust, zu tun hat. Gogol

ist nicht zerrissen, sondern aufgerissen. Auch handelt es sich nie bei ihm um Erlebnisse (diese gleichfalls im goetheschen, faustischen Sinne genommen), sondern seine Körperlichkeit, Gogols sehr unheimlicher, früh alternder, frierender Bauernkörper, voll erotischer Scheu, angestopft mit kuriosen Idiosynkrasieen, ist wie der magische Aus- und Abdruck, das magische Erlebnis, ja die Phantasmagorie einer einzigen, ganz und gar neuen Seele, was sich dann, in Kunst umgewandelt, als eben der russische Realismus auf dem Hintergrund des Phantastischen manifestieren konnte und mußte. Es hat nun für den sehenden Geist etwas Beglückendes, das Gleiche oder ein sehr Ähnliches im russischen Gottesdienst und in allem, was im weitesten Sinne damit zusammenhängt, zu spüren. Der Priester in Rußland ist vom andächtigen Volk getrennt, weil auch er gleich dem Dichter und Realisten ein Beschwörer oder weil hier das Volk Volk ist und sich selbst angehört um der meinetwegen noch barbarischen Einheit von Glaube und Einbildungskraft willen oder weil die Wahrheit hier weniger Begriff oder Idee als irgendwo, sondern Einverleibung ist. (Womit auch das Besondere des russischen Christusglaubens zusammenhängt.) Wer das alles, wie gesagt, zu spüren vermag, der wird sich von der Verwandtschaft altrussischer Ikone mit Gogols Erzählungen mehr angezogen fühlen als von jener zwischen Gogol und den Humoristen des Jahrhunderts, sollte eine solche in einem oberflächlichen Sinne auch bestanden haben.

8

Nehmen wir den Glauben in Calderons „Standhaftem Prinzen", so wie vornehmlich Don Fernando das Wort ausspricht, und dasselbe Wort im Munde Luthers: da handelt es sich offenbar um zwei sehr verschiedene Angelegenheiten des mènschlichen Geistes. Der Glaube des Spaniers ist mehr als bei allen anderen Völkern Europas Rasse, Blut, Feuer des Blutes und des Geistes, Leidenschaft, und es ist ferner so,

daß nicht nur der Mensch davon durchdrungen ist, sondern auch die Erde und die ganze Natur.
Der Glaube Luthers ist der Glaube des Einzelnen. Im geheimen Widerstreit mit dem Werk, darum gar nicht erobernd, ja höchst unberufen und ungeschickt zur Eroberung jeder Art. Alles Ruhmvolle und Feurige ist dauernd in Gefahr, Sünde zu werden im Sinn des Einzelnen, und um der Sünde willen glaubt der Mensch. Ohne Sünde kein Glaube.
Vom Glauben Calderons muß gesagt werden, daß er in die Welt eingelassen sei oder daß das Weltall davon leuchte und glitzere wie das Himmelsgewölbe oder der Mantel einer Gnadenmadonna vor kleinen gestickten goldenen Sternen. Und diese Glaubenswelt ist für den Christen das, was für den Griechen der Kosmos war: Weltordnung und Menschtum in einem. Ist eine Welt außerhalb des Glaubens überhaupt noch denkbar? Oder wenn eine solche irgendwo existiert, ist sie nicht dazu da, um erobert zu werden? Darum bedeutet auch der Glaube der Dichter und jener der Konquistadoren ein und dasselbe. Beide liegen in der Richtung der Einbildungskraft, oder wenn man es lieber so will: in der Richtung des Phantastischen. Denn jene den nordischen, recht eigentlich protestantischen Dichtern wie Wordsworth teure und schließlich auch berechtigte Unterscheidung zwischen Einbildungskraft und Phantasie (fancy) gilt für den spanischen Geist ganz und gar nicht.
An keinem Werke, möchten wir behaupten, fallen uns die genannten Eigenschaften so auf wie bei eben dem „Standhaften Prinzen“, von welchem Goethe an Schiller schreibt, daß, wenn die Poesie in der Welt verloren ginge, sie aus diesem Drama rekonstruiert werden könnte.
Dessen Argument mit den allerwenigsten Worten dieses ist: Don Fernando, Prinz von Portugal, ist in der Schlacht gefangengenommen worden und soll gegen Ceuta an der afrikanischen Küste, das die Mauren zurückhaben wollen, eingetauscht werden. Doch der Prinz verweigert die Befreiung, stirbt in Ketten, vor Hunger zum Skelett abgemagert, und

führt dann als Geist mit der Fackel, die an dem Licht der untergehenden Sonne angezündet worden ist, die Portugiesen gegen die Mauern von Fez, das sich den Christen ergibt. Das Unerhörte, durchaus Einzige, dem Geist und Gemüte sich für immer Einprägende ist diese Geistererscheinung an der Spitze des stürmenden Heeres und daran anschließend die Auslieferung des Sarges mit dem toten Prinzen oben an den Mauern der feindlichen Stadt Fez. Unerhört in bezug auf das rein Künstlerische und unerhört in seiner Deutlichkeit als Manifestation des Katholischen.
Mit Ausnahme des Maurenkönigs, welcher Fernando in den Kerker werfen läßt und als Feind und Gegner notwendig böse zu sein hat, sind alle Menschen, Christen und Mohammedaner, gut, höchst ritterlich und im Edelmut sich überbietend, was unserem Gefühl unerträglich und allzu zierhaft vorkommen müßte, wenn es nicht darüber hinausgehoben wäre ins ganz und gar Erhabene eben durch jene Geistererscheinung, die mit der Fackel in der Hand das Heer durch die Nacht führt. Man muß spüren, wie alles auf diesen Geist Fernandos hinweist und daraufhin künstlerisch komponiert ist. Wir gestehen darum auch offen ein, daß uns in keinem anderen Dicht- und Kunstwerk das eigentliche Wesen des Barock: Erhabenheit ohne Tiefe so vollkommen einleuchtend erschienen sei wie hier. Wir möchten um nichts in der Welt in dem, was wir hier Erhabenheit ohne Tiefe nennen, etwas wie eine Einschränkung des Erhabenen vorgenommen haben. Diese Erhabenheit ohne Tiefe ist genau das, was sich aus der Einheit von Glauben und Einbildungskraft, von Dichtung und Konquistadorentum oder, was sich sonst an scheinbar Unvereinbarem im Menschen vorfindet, ergeben muß. Und wir brauchen wohl auch nicht hinzuzufügen, daß wir dieselbe Erhabenheit ohne Tiefe in und auf den Kirchen- und Palastfassaden des Jahrhunderts innerhalb der katholischen Welt bis in die spanischen und portugiesischen Kolonieen hinein zu finden wissen, und fügen gleich hinzu, daß wir darin den wesentlichsten Unterschied zwischen dem

Barock und der Gotik sehen möchten. Das Gotische ist so tief wie erhaben, oder innerhalb des Gotischen vermöchten wir mühelos das Erhabene in das Tiefe zu verlegen.
Die Geister und Gespenster Shakespeares sind heidnisch wie die Natur selbst oder sind wie aufgeweckt aus dem Schoße der Natur durch den neuen Geist des Christentums. Der Geist Don Fernandos ist so katholisch, wie der deutsche Romantiker meinte, daß kurz vor dem Jüngsten Gericht das Weltall katholisch geworden sein würde und die Gestirne am Himmelsgewölbe ein riesiges goldenes Kreuz bilden müßten. Calderon ist nicht Idealist, sondern Spiritualist. Im Idealismus liegt eingeschlossen die völlige Leugnung alles Magischen. Luthers Glaube ist dem Idealismus verwandt, vielmehr hat dieser seine Wurzeln im Protestantismus und ist dessen späteste Pflanze. Magie ist darin zur Sünde geworden oder hat sich in Sünde verwandelt. Spiritualismus hingegen ist die Vergeistigung einer Welt, die ohne ihn der Magie oder, wenn einer es lieber so will, der objektiven Sünde, dem Heidentum, verfallen wäre.

9

In keinem der wahrhaft christlichen Dichter erweist sich die von uns gleich zu Beginn signalisierte wechselseitige Steigerung von Glaube und Einbildungskraft, die wir mit der Idee und dem Dogma des Gottmenschentums zusammenzubringen haben, so mächtig und gebieterisch wie in Dantes großem Werk. Darin begegnen wir nämlich zum ersten Mal dem Phänomen, daß die Einbildungskraft in der Vertiefung der Welt durch einen allmächtigen Glauben zur Anschauung wird, in einem eminenten Sinne also sich simplifiziert. Gibt es etwas, das so einfach schiene wie die Dinge anzuschauen? Und doch wird gerade dieses Anschauen schöpferisch oder zu dem, was wir Einbildungskraft nennen, indem der Glaube hinzutritt. Eine Erscheinung, die wir so in der ganzen Antike, auch bei Homer vergeblich suchen würden, denn die antike

Anschauung galt der Schönheit, oder deutlicher: Anschauung und Schönheit sind innerhalb der Antike zwei Begriffe, die sich gegenseitig herausfordern.
Was wir da sagen, wird manchem bekannt klingen, und er wird meinen, Ähnliches schon vernommen zu haben. Und doch glauben wir etwas zu behaupten, was durch größere Bestimmtheit alles bisher über das Verhältnis der antiken zur modernen Schönheit Gesagte übertrifft.
Die antike Schönheit bedeutet Ordnung, Ordnung der Welt und ruht auf dem Mythos wie eine Insel auf dem Weltmeer. Ohne diesen Mythos hätte es dazu ebensowenig kommen können wie zum Maß. Jene oft apostrophierte Verbindung des Schönen mit dem Guten bei Plato, die für uns heute etwas Befremdendes hat und das Wesen des Schönen, so wie wir es verstehen, keineswegs zu erschöpfen, ja diesem in manchem Sinn zu widersprechen scheint, deutet eben auf einen Begriff hin, der mit demjenigen bei Kant, Schopenhauer oder gar Baudelaire ebensowenig zu tun hat wie mit der Idee der Schönheit eines indischen Heiligen. Bei letzterem denken wir gerne an Râma Krischna, dessen Konversion damit begann, daß ihn, da er als fünfjähriger Knabe zwischen den Reisfeldern seines bengalischen Heimatdorfes ging, ein Zug von Kranichen hoch oben im tiefblauen Himmel oder besser: daß ihn die mit Worten oder sonstwie nie wiederzugebende Schönheit dieses Anblickes so ergriff, daß er hinfiel und lange Zeit in einem Zustand ohnmächtiger Verzückung verblieb.
Die Schönheit Kants, Schopenhauers, Râma Krischnas bedeutet auf die eine oder andere Art Überwindung der Subjektivität; die griechische hingegen zeigt auf eine sehr deutliche Art mangelnde Subjektivität an, womit dann sehr vieles andere gegeben erscheint: ein gewisses Flächenhaftes, Untiefes der antiken Kunst, der Konnex mit dem Kultischen im Drama, der Chor in der Tragödie, auch das: eine unschuldigere Beziehung zum Virtuosen oder eine unschuldigere Verbindung des Spontanen mit dem Virtuosen und manches

andere, das sich, nebenbei gesagt, sehr in Widerspruch stellen müßte zu dem meisten, was Nietzsche in der Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik anzuführen gewußt hat.
Der Unterschied zwischen der Anschauung des antiken Menschen und jener Dantes ist der: die erstere geht nach außen, daher dann die Schönheit oder, wie es bei Plato heißt, das Meer von Schönheit. Die Anschauung Dantes geht zugleich nach außen und nach innen. In oder mit demselben Akt. Das Produkt ist jetzt nicht die Schönheit oder ein Meer von Schönheit, sondern die äußerste Vergeistigung des Wirklichen oder der Materie. Als Beispiel einer solchen Vergeistigung führen wir zwei „Strafen" aus dem Inferno an. Jene für die Seelen der Heretiker: sie liegen in halboffenen glühenden Särgen, welche sich erst nach dem Jüngsten Gerichte, weiterglühend, über den Leibern schließen werden, da diese aus dem Tale Josaphat zu den Seelen zurückkehren. Die Anschauung ist hier so stark und so tief, so tiefdringend, daß sie sich zugleich mit dem Sinn ganz deckt und jeder Versuch einer Deutung überflüssig wird. Das zweite Beispiel: der Wald der Selbstmörder, als welche alle zu Sträuchern oder Bäumen geworden sind *(non frondi verdi, ma di color fosco)*, von deren blutenden Blättern die darin nistenden Harpyien sich nähren. Es ist kaum daran zu zweifeln, daß dieses Bild auf jene Szene in der Aenëis zurückgehe mit Polydoros, dem Sohn des Priamos, den der Thrakerkönig Lykurgos, das Gastrecht verletzend, an die Griechen verriet und der von diesen darum vor den Mauern Trojas und den Augen des Vaters zu Tode gesteinigt wurde; die Knochen des Toten wurden dann in Thrakien begraben, und aus ihnen wuchs ein Myrtenstrauch, der blutete, sooft eine der Wurzeln aus der Erde gezogen wurde. Man suche zu erfühlen, um wieviel stärker die Anschauung bei Dante sei und wie auch bei ihm das Gesicht oder die Anschauung bis zum Symbolischen, Sinnhaften hindurchdringe.
Die Anschauung Vergils stützt sich auf den Mythos, die Anschauung Dantes ruht auf dem Grunde einer puren

Geisteswelt, denn Dantes Glauben ist Geistesglaube, ist Geist und dieses in einem noch viel bestimmteren Sinn als bei Calderon, wo sich Glaube oder Geist nicht ganz von magischen Ingredienzien befreit haben. Darum, kann man sagen, kommt bei Dante zur Erhabenheit die Tiefe dazu oder kommt die Erhabenheit durch die Tiefe ins Gleichgewicht und bilden beide zusammen erst das, was wir hier Dantes Schicksal nennen möchten: die Größe. Kann uns einer einen anderen Mann innerhalb der Geistesgeschichte nennen, dessen Schicksal so sehr die Größe selber ist oder der auf solche Weise von der Größe selbst wie gezeichnet erscheint? Shakespeare ist halb, Homer ganz Mythos.
Die Welt, die wir auf diesen Seiten deutend zu verstehen suchen, ist durchaus eine Welt der Gestalt. In einer solchen also bedeutet Glaube eines: Steigerung. Was gleichfalls unantik ist. Homer hat an Stelle dieser Steigerung den sogenannten Parallelismus der Götter- und Menschenwelt, was auf eine wunderbare Weise mit dem von uns so genannten Flächenhaften oder Untiefen der Antike, mit der Idee des Schicksals, mit der gesamten Metaphorik, den wiederkehrenden Epitheta Homers korrespondiert. An die Idee der Steigerung als die Wurzel und den Gipfel zugleich der Glaubenswelt haben wir uns zu halten, denn innerhalb einer solchen allein und gar nicht woanders kann und muß sich die Anschauung Dantes als die vollkommenste und gültigste Form der Einbildungskraft ergeben. Wobei wir „vollkommen" hier in dem Sinne verstehen, als in welchem es heißt, daß der Kreis die vollkommenste von allen Linien ist.

II

DIE EINBILDUNGSKRAFT UND DIE GRENZEN (TRAUM)

I

Was hier, auf den vorangehenden und den folgenden Seiten, dem Leser unterbreitet wird, hätte ursprünglich anders heißen sollen: Versuch über die Grenzen des Ethischen und des Ästhetischen im Menschen und war in der Anlage als eine physiognomische Ästhetik gedacht. Die Entscheidung ist aber zugunsten des vorliegenden kürzeren Titels gefallen: Von der Einbildungskraft, und zwar aus Gründen, die erst in der Darstellung ganz ersichtlich werden können.

Vor etwas mehr als einem Menschenalter haben wir dasselbe unerschöpfliche Thema, die Grenzen zwischen Ethik und Ästhetik betreffend, in einem Buch behandelt, welches den Titel *Moral der Musik* führt. Es hat einige Verbreitung gefunden und es bis zu einer dritten Auflage gebracht, wenn auch die meisten Begriffe, die darin ihren besonderen Platz zum ersten Male gefunden hatten, unter die Menschen, mehr als aus der Quelle selbst, aus Büchern anderer gelangt waren, in welche man sie in voller Wehrlosigkeit hinübergenommen hatte, wodurch freilich diesem Jugendwerk kein anderes Schicksal vorläufig wenigstens bereitet wurde als mehr oder weniger allen späteren auch. Der Titel selbst, der manchen anfechtbar geschienen haben mag, vielleicht mit Recht, geht letztlich auf Schopenhauers Ästhetik mit der Präponderanz, die darin der Musik verliehen wird unter den anderen Künsten, geht auf die Musik Richard Wagners und deren übermächtigen Zauber, auch auf gewisse Schriften des englischen Ästhetizismus zurück, als nach welchen sich in der Musik die Idee der Kunst am reinsten verkörpern solle.

Uns erscheinen heute Sätze wie jener, daß alle Kunst zur Musik strebe, und ähnliche weder sehr ergiebig noch auch richtig. Und wenn seitdem in Büchern, die sich mit den Prinzipien der Kunst befassen, der Satz unaufhörlich variiert wird, daß im Kunstwerk Form und Inhalt sich decken müssen und ein Kunstwerk keinen Inhalt sozusagen daneben oder nebenbei haben dürfe, so bedeutet eine solche Formulierung

so lange nur einen *truisme* oder ein sich von selber Verstehendes, als wir nicht wissen, daß zwischen diesem Inhalt und dieser Form nicht nichts oder das bloße Gleichheitszeichen liege, sondern auf das genaueste die Einbildungskraft, als welche gleichsam die Passage vom einen zum anderen bilde. Was man auch so ausdrücken kann, daß Inhalt und Form allein durch die Einbildungskraft aneinander gebunden seien und durch nichts anderes, so daß niemand daran gehindert werden könnte, in eben dieser Placierung der Einbildungskraft des Menschen den letzten Sinn und Zweck aller Kunst zu erblicken. Auch sind wir der Meinung, daß das Wort (und nicht der Ton) die Tatsache der Bindung von Inhalt und Form durch die Einbildungskraft deutlicher ausdrücke und darum in einem ursprünglicheren Verhältnis zu dieser stehe als der Ton, und daß darum, wenn überhaupt auf Rang bestanden werden soll, dieser der Dicht- und Wortkunst vor der Musik gebühre.

2

Es ist nicht das erste Mal, daß wir die eben angegebene Bestimmung der Einbildungskraft hervorzuheben haben. Sie begreift in sich den wesentlichen Zusammenhang zwischen der Einbildungskraft und dem Begriff oder der Idee der Grenze überhaupt. Wenn es keine Grenzen gäbe, heißt das, so würde auch die Einbildungskraft nicht vorkommen. In einem Zwischenreiche hingegen, wenn sich so etwas als möglich vorstellen ließe, in einem Reiche, das nur aus Grenzen (ohne Besitz) bestünde, innerhalb eines wirklich Unwirklichen also, um uns paradox auszudrücken, müßte die Einbildungskraft die Substanz selbst der Dinge bilden.
Man liebt es zuweilen, von einem oder von *dem* Reich der Ideen zu reden, ohne sich gleich über das zumeist Allegorische dieser Redensart Rechenschaft zu geben. Frage: Ist dieses Reich nicht ganz und gar ein solches Zwischenreich oder muß es nicht dazu werden, sobald wir einmal das wahre

Wesen und die wahre Funktion der Einbildungskraft erkannt haben?
Von hier aus wäre auf eine ergebnisreiche Art und Weise der Unterschied darzulegen, der zwischen dem Platonismus und jener Anschauung besteht, deren Umrisse hier und im folgenden gezeichnet werden sollen. Plato würde mit einem Zwischenreiche wenig haben anfangen können. Vielleicht würde er dort den Dichter, den er nach allen Ehrungen geschmückt aus seinem idealen Staate auszuweisen für notwendig fand, sich haben ansiedeln lassen. Wir wissen, daß er die Geringschätzung der Phantasie mit der ganzen Antike geteilt habe, und wir begreifen, daß die Vorstellung der Antike vom Maß, von der Ordnung, vom Staatswesen und allem, was damit zusammenhängt, unsere Idee vom Zwischenreiche und damit auch die von der Einbildungskraft ausschließen mußte, denn beide Ideen sind ganz und gar an unseren, an den neuen Begriff des Unendlichen (als einer Grenze) und dementsprechend an den der Freiheit gebunden. Das wissen wir, und im folgenden werden wir die Schlüsse anführen, welche aus diesem Verhältnis zu ziehen sind.

3

Daß der Mensch aus Gegensätzen zusammengesetzt sei, ist ebenso ein *truisme* oder sagt nicht mehr aus, als was wir alle wissen, wenn wir nicht zugleich fühlen und begreifen, daß der Mensch Gegensätze welcher Art immer nur dank der Einbildungskraft aushalte. Nehmen wir gleich die folgenden: Grausamkeit und eine große Leidensfähigkeit. Beides geht gut im Menschen und bei einer gewissen Anlage zusammen. Voraussetzung aber ist die Einbildungskraft, denn sonst müßte ein solcher Mensch, müßte die Menschenart zerreißen. Das ist das erste.
Das zweite aber ist, daß ein also seiender Mensch (der Mensch *ist* zugleich grausam und leidensfähig, um beim Beispiel zu bleiben) seinen Sinn und Zweck erst als bildender oder ge-

staltender erhält. Will sagen, daß es sinn- und auch zwecklos sei, vom Sein zu reden, wenn wir damit nicht das Bilden und Gestalten zu verbinden wissen. Und die Grenze, die Brücke und Passage vom Sein zum Gestalten oder zwischen Bildner und Bild oder Schöpfer und Geschöpf ist wiederum die Einbildungskraft.

Was sich daraus unmittelbar für uns ergibt, ist die Sinn- und Inhaltslosigkeit des antiken oder bloßen Seinsbegriffes, als welcher gleichfalls erst mit dem antiken Maßbegriff und der antiken „Phantasielosigkeit" unmittelbar gegeben erscheint. Ebenso wie die Sinn- und Inhaltslosigkeit eines bloßen Schöpferbegriffs (seit Nietzsche). Was allein gilt, ist das Verbundensein beider durch die Einbildungskraft.

Wir können es auch so formulieren, daß niemals der Bildner oder Schöpfer die Ursache des Bildes oder Geschöpfes sei oder als solche zu gelten habe. Woraus ersichtlich wird, daß sich unsere Einbildungskraft, vielmehr deren Idee gegen die Ursachenwelt der Antike, welche den Mythos ablöste und darin mit ihren Wurzeln stak, zu behaupten habe und davon auch ihren besonderen Sinn empfange.

4

Was der Platonsche *Kalokagathos*, diese sehr berühmte, ein wenig flache, besser so: im Flachen vollzogene Verkoppelung des Schönen und des Guten genau bedeute oder wie es zu übersetzen sei: ob mit edel oder vollkommen, ist für uns gleichgültig. Von hohem Interesse allein bleibt die Tatsache der Verkoppelung oder Summierung durch das *Kai*, das *Und*, und ferner der Umstand, daß diese nur innerhalb der griechischen Welt vollzogen werden konnte: einer durch den Logos begrenzten, darin das Wort leicht und schnell die Stelle des Dinges einnimmt, einer Raumwelt ferner, einer Welt des Maßes und ähnlicher Bestimmungen. Auch würde eine solche Verkoppelung sinnlos gewesen sein oder nicht haben vollzogen werden können, wenn nicht für gewöhn-

lich die beiden Kategorieen des Schönen und des Guten oder auch die beiden Disziplinen des Ästhetischen und des Ethischen getrennt gewesen und als solche, getrennt also, der Betrachtung durch den menschlichen Geist untergelegt worden wären.
Was uns also hier stört, uns Nachkommen, ist eben das *Kai*, das *Und*, die Summierung, die Klammer, welche uns als ein Künstliches, von außen Anfügbares erscheint und beim ersten Schock, bei der ersten Bewegung abfallen müßte, wie eben so eine Klammer oder Agraffe abzufallen pflegt. Bei der ersten Bewegung, sagen wir, was so viel heißt wie: im Augenblick, da wir den *Kalokagathos*, diese Summe des Guten und des Schönen, aus dessen Raum- und Maßwelt herausnehmen und die Zeit (oder die Geschichte) einführen, sie ihm, so möchten wir uns am liebsten ausdrücken, injizieren. Dann, wie gesagt, muß die Klammer abspringen oder muß sich das Schöne mit dem Guten auf eine weniger künstlich herbeigeführte Art vertragen.
Die Klammer, jede Art von Summierung, von bloßer Häufung – ist das alles nicht ein Zeichen (und wohl auch die Folge) davon, daß die Einbildungskraft als verbindendes Element oder in welcher Eigenschaft immer gering geschätzt wird, Mißtrauen vorfindet, daß ihr nur eine Oberflächenwirkung oder die Würde und der Wert einer Spielerei zugestanden werden? Was alles bei den Griechen, in der ganzen Antike statthatte, einerlei, ob wir dafür nun die Nähe und Wirkung des Mythos oder die Vorherrschaft eines logisch-raumhaften Denkens unmittelbar verantwortlich machen wollen. Der antike Mythos kann als Vorratskammer der Phantasie angesehen werden, als aus welcher man nahm, was man brauchte. Liegt nicht auch darin gewissermaßen eine Summierung, eine Kumulation innerhalb eines Räumlichen, Raumewigen vor?
Um ein mögliches Mißverständnis im Keim zu ersticken: wir sagen hier nichts aus über den stärkeren oder schwächeren Grad der Einbildungskraft bei den verschiedenen Völ-

kern, Rassen, Stämmen in verschiedenen Perioden des historischen Daseins. Unzweifelhaft hat kein Volk, gemessen an seinen anderen Eigenschaften, mehr Einbildungskraft besessen als das athenische, was ebensosehr die hohe Blüte seiner Kultur wie auch den jähen Niedergang seiner politischen Macht verursacht hat. Niemand hat das so stark gefühlt wie Thukydides. Was uns hier, wo allein die Gestalt in deren Beziehung zur Seele des Menschen in Betracht kommt, von Wichtigkeit erscheint, ist die Tatsache, daß der Einbildungskraft eine andere Bedeutung zuerkannt werden mußte von dem Augenblick an, da die Menschheit den Weg aus der Raum- in die Zeitwelt gefunden hatte oder das zeitliche Element zu überwiegen begann.

In einer puren Raumwelt, einer Vorstellung, die nur hier und jetzt, wo es sich allein um Ausdruck, um Gestalt handelt, gestattet ist, müßte es viele, viele solche Klammern geben gleich jener oben bedeuteten zwischen Gut und Schön, ja alle sogenannten Eigenschaften und Attribute des Menschen müßten dadurch zusammengehalten werden, um einen Bestand bilden zu können. In einer puren Zeitwelt aber müßten die Klammern alle, wie gesagt, von selbst abgesprungen sein. Wir kommen hier zu einem Begriff, einer Idee, welche uns zu beschäftigen zu keiner Zeit nachgelassen hat: zur Idee des Glücks, und führen die große Rolle, welche ihm in der Antike (zumal in Verbindung mit jener anderen großen Idee: der Tugend) zugewiesen wurde, darauf zurück, daß der Mensch der Antike als aus soundso vielen Tugenden bestehend oder zusammengesetzt, zusammengeklammert gegolten habe, und behaupten nun, daß, wenn es unter solchen Umständen um das Fortschreiten im Zeitlichen, um Zeit, um Freiheit endlich ging, eben das Glück zwischen diesen summierten Eigenschaften als verbindendes Element (an Stelle der Klammern) habe eingelassen werden müssen und eingelassen worden sei, kürzer: daß das Glück, die *fortuna*, innerhalb der Raumwelt für Zeit oder deren Bewegung gestanden habe.

Wenn wir in Gedanken einmal die Transformation der puren Raumwelt in eine Zeitwelt vornehmen, was geschieht dann? Das Glück wird sich in Phantasie (wählen wir einmal das von uns sonst geflissentlich gemiedene Fremdwort), in reine Phantasie verwandeln: in Einbildungskraft an sich, in den Spiegel. Es ist so, wie wenn sich alle Gestalt in Glück und Spiegel auseinanderlegen ließe. Oder es ist so, wie wenn sich der Raum zur Zeit verhielte wie das Glück zum Spiegel, oder wie wenn das Außen und das Innen der Gestalt zueinander stünden wie Glück und Spiegel.
Ein Mensch nun kann in der Zeitwelt nicht mehr aus Eigenschaften bestehen (mit dem möglichen Glück in den Fugen und Ritzen dazwischen), sondern ist so, wie er ist, dank seiner Einbildungskraft, als welche sich in eben den Spiegel verwandelt hat, oder ist an sich selbst gebunden mittels der Einbildungskraft.

5

Die Glorifizierung oder Monumentalisierung der Raumwelt mit allen Klammern und Summierungen, die Integration aller möglichen Glücks- und das Ende aller Zufälle wäre dann die Utopie im Sinne der Alten, im Sinne Platons. Oder als solche ließe sich diese auffassen und darstellen. Unsere Auffassung, die physiognomische, von der Einbildungskraft und von deren Beziehung zur Gestalt, zur Zeit muß hingegen einer grundsätzlichen Verwerfung alles Utopischen (als Gestaltungs- und Ausdrucksmöglichkeit) gleichkommen, einer grundsätzlichen Verwerfung der Idee „eines tausendjährigen Reiches“, als in welchem die Zeit sich selber übersprungen zu haben schiene. Weshalb auch die moderne Utopie darum, dank eben unserer zeitlichen Einstellung, die Form der Groteske anzunehmen hat, die Form der Verzerrung. In der alten Utopie haben sich Raum und Zeit in der „Ewigkeit“ ausgeglichen; dieser Ausgleich fehlt bei der modernen. Daher die Groteske.

Als Beispiele für letztere sind die Utopieen von G. Wells anzuführen, wobei gleich auch für die Bemerkung Platz gemacht werden darf, daß sich der englische Geist besser als jeder andere zur Aufstellung von Utopieen eigne, und zwar darum, weil sich im Engländer das Ideelle und das Praktische, Ordnung und Einzeltum besser vereinigt haben als bei anderen Nationen. Auch mag die Insellage und der damit gegebene Drang nach Kolonisation, nach Übersetzung und Überspringung der Meere und Räume, ein Übriges dazugetan haben, um die Neigung des Engländers zum Utopischen zu fördern. Ein utopistisches Element ist nebenbei in der ganzen englischen Dichtung herauszufinden, nicht zuletzt in Shakespeare.
Am wenigsten Eignung zur Utopie jeder Art besitzt der Deutsche, der Mensch also, der nicht nur politisch am meisten von Grenzfragen beunruhigt ist, der Mensch der Zeit mehr als des Raumes, der Mensch der Musik. Wie innerhalb der englischen Lyrik zwischen den Zeilen ein Utopisches schwebt (Shelley), so innerhalb der deutschen die Musik. Man kann es ganz ruhig sagen, daß in der englischen Seele das Utopische die Musik vertrete, womit uns ein für allemal alle Fragen nach dem Verbleib der letzteren beantwortet erscheinen. Was den Deutschen anbetrifft, so erscheint uns ferner der Idealismus der deutschen Philosophie, als Ausdruck einer Volksseele genommen, das Utopische im engeren Sinne auszuschließen oder, wenn einer es lieber so will, zu ersetzen.
Ebenso wie die französische Vernunft allen möglichen Utopismus zugleich aus- und einschließt. Daher dann der Hang des Franzosen zum Rhetorischen, die Neigung, das Pathetische mit dem Räsonablen zu verknüpfen oder das Räsonable im Pathetischen ausarten zu lassen.
Wir möchten noch der Meinung Ausdruck geben, daß sich nirgend das Utopische mit dem Realistischen besser zusammenfinde oder genauer: das Utopische das Realistische entschiedener hervorzurufen geeignet sei als in Schöpfungen des spanischen und des russischen Geistes. Wir brauchen nur an Don Quijote zu denken und an Gogol. Wobei noch hin-

zuzufügen wäre, daß das Utopische der russischen Seele sich am deutlichsten im Märchen widerspiegle.
Frage: ob die Volksseele als solche das tausendjährige Reich nicht lieber in der Vergangenheit suche, die Einzelseele hingegen in der Zukunft? Wir wüßten noch manche ähnliche Frage, das Utopische betreffend, zu stellen, deren Beantwortung den Umfang einer ganzen geschlossenen Abhandlung erfordern möchte.
Nur das noch zu unserem Gegenstand: in keiner Epoche hat sich das Utopische mit Kunst so verschmolzen oder vertragen wie im Barock, darin sich nach unserer Definition die Raumwelt in die Zeitwelt umwendete oder da sich der Mensch nach der Entdeckung Amerikas endgültig in den Besitz des Erdenraumes setzte. Man darf sagen, daß im Barock die alte Utopie ihr Ende fand und, wie gesagt, in Kunst umschlug. Der Ausdruck dieses Umschlagens ist genau das, was wir anderenorts Erhabenheit ohne Tiefe nennen, ist innerhalb der Architektur die Barockfassade.

6

Die Utopie in dem ebenso weiten wie bestimmten Sinne, in welchem sie hier hingenommen sein will, sieht von einem ab: vom Einzelnen, von der Schwierigkeit des Einzelnen, vom Abschnitt und Schnitt, vom Abgrund zwischen dem Einzelnen und dem Kollektiv. Auch hier wird übersprungen, um zu einem Ende und Ziel zu kommen.
Worin liegt nun die Schwierigkeit des Einzelnen? Darin, daß er nicht ohne weiteres der Zahl gleichgesetzt werden kann, daß also das Drinnen anders ist als das Draußen, daß es überhaupt ein Innen und ein Außen gibt, was von der Zahl als solcher keineswegs behauptet werden darf. Und wer diese Schwierigkeit erkannt hat, der weiß weiter, daß jener Schnitt und Abschnitt, welcher das Drinnen und das Draußen trennt, auch den Einzelnen vom Kollektiv scheidet oder zwischen beiden hindurchführt.

Indem nun die Utopie diese Schwierigkeit umgeht oder überspringt, ist sie wesentlich flach oder spielt im Flachen, im Zweidimensionalen, im Raum also, den die Zeit überspringt. Erst im dreidimensionalen Raum bohrt sich die Zeit ein, wenn wir uns einmal so ausdrücken dürfen; am zweidimensionalen muß sie abspringen oder abgleiten. So daß wir sagen dürfen, daß die sogenannte Tiefendimension erst nach dem Hinzutritt der Zeit oder durch ihn entstehe. Das sind Dinge, von denen wir schon anderenorts gehandelt haben und die nur in Erinnerung gebracht werden sollen. (Es versteht sich von selbst, daß wir darum die Zeit ebensowenig mit der dritten Dimension identifizieren, wie sie jemals in unserem Weltbild als vierte zu fungieren vermöchte.)

Doch was hier, wo es um die Grenzen geht, bestimmt werden soll, ist der Einzelne, denn nur wer diesen hat, der hat auch das Kollektiv. Wir sehen also dessen primäre Bestimmung in dem, was wir schon einmal die Inkommensurabilität von Ich und Du genannt haben, als in welcher wir das wahre und echte Siegel der Welt, als Gestalt genommen, zu erkennen meinen. Mit der Inkommensurabilität von Ich und Du müßte also zugleich auch die Differenz zwischen dem Einzelnen und dem Kollektiv verschwinden und das Kollektiv dann aus lauter Einzelnen bestehen oder einer Summe von solchen gleichkommen, was wie gesagt nur in einer Welt ohne Gesicht und Gestalt, in einer Welt von Zahlenwesen möglich wäre. Wohingegen wir ein für allemal festzuhalten haben, daß Gestalt und Gesicht, Welt als Gestalt und Gesicht von der genannten Inkommensurabilität im tiefsten bedingt ist und darin recht eigentlich wurzelt.

Vor zwei Annahmen aber haben wir uns dabei zu hüten: Vor der einen, daß die hier vorliegende Weltansicht auch nur das geringste zu tun oder gemein habe mit jener von Geistern, die, roh gesprochen, den Standpunkt vertreten, daß Welt nur sei, weil „ich bin“, was uns falsch und sinnlos erscheint. Und vor der zweiten, daß die sogenannte Inkommensurabilität von Ich und Du nur ein etwas umständliche-

rer Ausdruck für Egoismus und ähnliches sei. Man könnte in der Tat jene nicht ärger mißverstehen.

Solches etwa möchte die Inkommensurabilität bedeuten, wenn wir sie sehr weit fassen und umschreiben, daß einer, den alle Menschen nach den Gegebenheiten des äußeren Lebens für sehr unglücklich halten dürfen, vor Glück zuweilen explodieren zu müssen meinte. Genau das, wobei uns noch das Explosive des Glücksempfindens im besonderen bedeutsam und bemerkenswert erscheinen will. Oder daß ein Überreifer stets zugleich auch unreif sein müsse. Was nur in einer Welt der Gestalt möglich ist und sinnvoll sein möchte. Um der Inkommensurabilität willen wünscht ein Mensch ebensosehr zu handeln wie zu leiden, einzudringen wie sich zu spiegeln. Voraussetzung aber bleibt immer: Gestalt, Gesicht. Oder, was dasselbe ist, der Umstand, daß es nirgendwo Leere, nirgendwo leere Stellen gebe. Wenn wir nämlich aus der Welt die Einbildungskraft eliminierten, so müßte unmittelbar alle Fülle in der Leere versinken oder die Welt müßte ebensoviel Leere wie Fülle aufweisen oder aus ebensoviel Leere wie Fülle bestehen. So aber besteht Gestalt.

Noch das: Sooft wir zwischen Verstehen und Empfinden, zwischen den Gedanken und der Sensibilität einen Strich ziehen, so haben wir auf die eine oder andere Weise den Egoisten, den Isolierten mit allen ihm geläufigen Unterscheidungen von Lust- und Unlustempfindungen im Auge. Der uns aber in einer Welt der Gestalt wesentlich nichts angeht, oder der darin völlig überflüssig wäre und – sagen wir es gleich so – darin wirklich nicht vorkommt. In der Inkommensurabilität von Ich und Du liegt eingeschlossen, daß wir bis zum Empfinden zu verstehen und bis zum Verstehen zu empfinden haben, und daß das eine ohne das andere nicht gelten könne. Und endlich daß wir darum die Sprache haben, oder daß die Menschensprache in Bildern vor sich gehe und nicht in Gleichungen. Wenn Ich und Du kommensurabel wären, würde es nur Gleichungen geben als Ausdrucksmöglichkeit des Menschlichen.

Die Alten hatten an Stelle der Inkommensurabilität von Ich und Du den Menschen als Maß der Dinge. Es ist dasselbe und nicht dasselbe. Der Unterschied liegt im folgenden: Der Mensch als Maß der Dinge setzt zunächst einmal eine Welt von Dingen und hält sich daran. Mit anderen Worten: Ding gilt mehr als Gestalt. An den Dingen, an der Dinghaftigkeit hängt ferner die Geschlossenheit der antiken Welt oder des antiken Weltbildes, welche wiederum auf einer festeren Vorstellung von der Ewigkeit als dem Ausgleich von Zeit und Raum beruht. Das alles muß in Gedanken in Einem zusammengefaßt bleiben: die Dinghaftigkeit, die Geschlossenheit, die Ausgeglichenheit von Zeit und Raum in der Idee oder im Bilde der Ewigkeit. Woran sich noch die höhere Bewertung der Tat, die geringere der Phantasie anschließen mag.
Erwähnt soll noch werden, daß der Mensch sich mit der Inkommensurabilität von Ich und Du von der magischen Welt weiter entfernt habe, als es das „Maß der Dinge" war. Wir behaupten nicht zum ersten Male, daß das letztere aus der magischen Welt hervorgegangen sei oder daran anschließe oder daß das Maß an sich einmal die Haut der magischen Welt gebildet habe. Innerhalb einer Welt der Gestalt aber (ohne Leere, denn wo Dinge sind, ist auch Leere; darum mußte die Welt der Dinge auch eine geschlossene und begrenzte sein: um der Leere willen), wir sagen, innerhalb einer Welt der Gestalt muß sich wohl alle Magie in den Traum verkriechen.

7

Wir haben schon einmal in der *Quadratur des Zirkels*[1] den Einzelnen und den Menschen der *Maximes* des La Rochefoucauld miteinander verglichen und kommen abermals darauf zurück. Letzterer lebt in einer geschlossenen Welt des Rationalen mit dem Egoismus als Mittel- oder Lebenspunkt. Welt liegt hier im Begriff vor oder ist als solcher, als ein

[1] Das physiognomische Weltbild (Insel-Verlag).

Umfassendes gegeben und wird nicht als Ausdruck genommen. Im Augenblick aber, da wir ihm, eben dem Menschen La Rochefoucaulds, das injizieren oder einflößen, was ihm völlig fehlt oder womit in seiner Umgebung und Welt nicht gerechnet oder was darin höchstens als Illusionsfähigkeit bezeichnet und gewertet wird: die Einbildungskraft, wird er zum Einzelnen, zum Inkommensurablen und werden alle Aussagen über seinen Egoismus, über seinen Appetit zu Angelegenheiten, die wir von vornherein wissen oder die sich von selbst verstehen, zu Truismen oder gar zu Platituden.

So steht der Mensch des La Rochefoucauld zum Einzelnen: Damit der letztere entstehe und bestehe, hat sich, wie leicht zu sehen ist, die Welt als Begriff und Umgebung (Hof, Staat, Familie, Beruf) in Welt als Ausdruck verwandeln müssen. Der Einzelne und Inkommensurable, heißt das, hat nur insoweit Welt, als er sich darin offenbart oder zu offenbaren vermag.

Und darum gehört zu ihm die Einbildungskraft, gleichwie das Gesicht zu ihm gehört. Und darum ist er weder auf Natur oder Gewohnheit noch auf Glück oder Unglück oder welche Begriffe immer, auch nicht auf Egoismus reduzierbar. Nicht auf Indifferenz, nicht auf Nichts. Und das alles bewirkt allein die Einbildungskraft, dank welcher das Kleid, das Kostüm, die Maske, der Schmuck immer dazu gehören. Dinge mit Einbildungskraft sehen heißt, um diese einmal ganz weit zu definieren: das Kleid mitsehen, den Schmuck mitsehen, die Tätowierung mitsehen, kurz alles mitsehen.

Und nur durch die Tiefe der Einbildungskraft unterscheidet sich der Einzelne vom Kollektiv. Einen anderen Unterschied können wir gar nicht gelten lassen, da jener sozusagen für die Ewigkeit zu entscheiden hat. Der Mensch, wie ihn La Rochefoucauld sieht, der Egoist oder als was immer er sonst gelten soll, unterscheidet sich vom anderen, vom Nebenmenschen durch das Kostüm, die Stellung, den Rang. Er unterscheidet sich auch vom Kollektiv durch das Kostüm,

die Stellung, den Rang. Im Augenblick, da wir den Egoisten des Kostüms, der Stellung, des Ranges entkleiden, gehört er so gut zum Kollektiv wie ein anderer oder hat sich darin zu verstecken. Während, noch einmal, der Einzelne als solcher niemals im Kollektiv untergehen oder darin sich verstecken kann: um des Gesichtes, um der Gestalt, um der Einbildungskraft willen.

Wir haben hier nur die Fragen zu beantworten, die wir uns gestellt haben: nach den Grenzen oder nach der Beziehung der Einbildungskraft zu den Grenzen und müssen uns dabei bescheiden, wenn wir auch fühlen, daß gerade an diesem Punkte sich viele andere vom höchsten Belange, Antwort heischend, zusammenfinden: alle die Fragen des religiösen Lebens, die Sünde, die Erbsünde, die Umkehr, das Gesetz betreffend. Sie alle müßten von hier aus neu beantwortet werden.

Um nur ein Beispiel herauszuheben, können wir die Umkehr von hier aus allein als die Mitte einer Welt der Einbildungskraft im höchsten Sinne begreifen, wie wir sie anderenorts einmal bestimmt haben. Über und durch sie allein kann sich das Ich in das Du verwandeln oder sich darin auslöschen. Hier erst verschwindet das Kollektiv, da wir in der Mitte stehen oder in die Mitte gelangt sind oder zu Gott, darin sich das Ich und das Du vergleichen und alle Inkommensurabilität ihr Ende und Ziel gefunden hat.

Von hier aus, weiter, vermöchten wir auch den Begriff der Erbsünde neu zu fassen. Innerhalb einer Welt der Einbildungskraft gibt es überhaupt keine andere oder ist jede andere, jede gesonderte, einzelne flach oder Ausdruck von Flachheit. So ist auch mit der Erbsünde nur die Tiefe der Sünde ausgesprochen, die Idee davon und die Kapazität dazu.

8

Wir kehren zur Utopie und zur Beziehung des Einzelnen zum Kollektiv darin zurück, dabei Peter Breughels geden-

kend, über dessen Bildern höchster Wirklichkeit auf eine ganz und gar ungewollte, über alle Maßen geniale Art der Hauch des Utopischen weht. Wenn er ein Russe des neunzehnten Jahrhunderts gewesen wäre und realistische Romane oder Erzählungen zu schreiben gehabt hätte, so würde an Stelle dieses Utopischen, welches ganz und gar dem siebzehnten Jahrhundert entsprach, das oder ein Phantastisches getreten sein zur Komplementierung des Realistischen. Woher und warum aber das Utopische oder zum mindesten dessen Hauch und Wehen?

Man kann von Peter Breughel sagen, daß er und kein anderer den wahren Menschen der Menge gemalt habe, den Zahllosen ohne Rankünе, ohne Empörung oder ohne den Begriff von Revolution, den Menschen, der sein Gesicht überall hat: im Rücken, in den Schenkeln, im Gesäß, den Menschen der puren Bewegung, einer Bewegung, heißt das, ohne Ziel und Ende oder besser: einer Bewegung, die über sich selber des Zieles und Endes vergißt.

Es ist in der Tat so, wie wenn Gott zuerst die Menge samt der ihr eingeborenen Bewegung geschaffen hätte und nicht Adam, den ersten, den einen, einzelnen Menschen, den Mann seiner Gesichte, den Mann der göttlichen Gesichte oder den Mann, der um die göttlichen Gesichte nicht herumkäme, auch wenn er sich noch so große Mühe gäbe.

Weil also die Menge (ohne die göttlichen Gesichte oder das, was so aussehen möchte) zuerst da war, darum fehlt ihr, wie gesagt, auch die Rankünе oder vermöchte eine Revolution, die innerhalb derselben anhübe, kaum anders als in einer Verwirrung enden und ist über ihr, der Menge, der Morgen, das Licht und die Luft des Utopischen. Keineswegs der einer Idee. Eben das Utopische ist die *eine* Idee des Menschen der Menge, das *eine* Gesicht, das er zu sehen weiß, das eine Gesicht und die eine Idee, die keine sind. So entsprang der Turmbau von Babel einer Utopie und keiner Idee und keinem Gesicht, keinem inneren. (Siehe Peter Breughels Bild, den Turmbau von Babel darstellend, in der Wiener Galerie.)

Es bleibt aber noch die Frage zu beantworten: Wo ist trotzdem der Einzelne, der dazu gehört? Zu dieser verworrenen, eilenden, drängenden, die Spitze des Turmes nie und unter keinerlei Opfern erreichenden Schar von Menschen, die, noch einmal, ihr Gesicht überall haben: am und im Rücken, in den Schenkeln und Knieen und an den Fußsohlen tanzender, vom Erdboden sich hebender Bauernfüße? Und wer und wie beschaffen ist er, der auf alle Fälle abseits steht, zusieht oder oft nicht einmal zusieht?
Nun, wir sind in der Lage, ihn sehr genau zu bezeichnen, und zwar als den Mann, der die Quadratur des Zirkels sucht sein Leben lang oder das Perpetuum mobile oder die Bereitung des Goldes aus Quecksilber oder aus welchen Ingredienzien sonst. Er ist es und niemand anderer. Ein Mann aller Jahrhunderte und aller Zeiten, aller Völker und Berufe, der aber gerade zur Zeit Peter Breughels seinem Ziele dank einer besonderen Zurüstung sehr nahe zu sein glaubte. Dank einer besonderen Zurüstung, sagen wir, dank aber auch einer sehr ernst zu nehmenden Gegnerschaft von seiten jener großen Geometer, die damals auftraten.
Das höchst Eigentümliche für Peter Breughel und das uns Erschütternde aber ist, daß auch Jesus Christus, daß auch der eine Gerechte am Kreuze für die bloße Menge, die nichts als Menge ist, so einer war wie die drei obgenannten Sucher: nach der Quadratur des Zirkels, nach dem Perpetuum mobile und nach dem Gold. Und so läuft die Menge hin, nimmt die Kinder und Alten, die noch nicht oder nicht mehr laufen können, auf Schubkarren mit, frißt, säuft und feiert ein Fest um das Holz des Opfers des Einen. Das gar nicht in der Mitte steht, worum sich Menschen sonst scharen, sondern weit irgendwo am Horizont in der Luft und dem Licht des Unwirklichen.
Können dieser Eine und Einzelne und die wahre und bloße Menge je zusammenkommen? Anders als auf einem Bilde Breughels? Muß es nicht bei der ewigen Verwirrung und Verworrenheit bleiben so wie damals, als die Menge den

Turm von Babel zu bauen anfing? Den Turm ohne Spitze oder mit einer Spitze, die sich in den Wolken verlor? Oder ist das Kreuz des Einen und Gerechten die Spitze, zu der es damals nicht kam?

Wir dürfen Peter Breughel nicht einfach einen sehr großen, sondern müssen ihn den sublimen Epiker nennen, den einen unter allen anderen. Denn was in seiner Welt fehlt und unter allen Umständen fehlen muß, ist das Theater, mehr: ist die Idee des Theaters, das will sagen: die feste und ewige Beziehung zwischen der Bühne und dem Zuschauer. Die bloß Gaffenden aus der Menge sind keine Zuschauer, sondern eben nur Gaffer.

Von dem, was Breughel ist und nicht ist, sind wir imstande, auf die bestimmteste Art und Weise die Gesetze des Dramatischen und des Epischen abzulesen und das eine gegen das andere abzugrenzen. Wobei gleich zu Anfang festgestellt werden müßte, erstens: daß sich das Epische zum Dramatischen verhalte wie die Utopie zur Idee, und zweitens: daß das Theater des Dramas und der Tragödie vom Einen und Einzelnen, von Adam, vom Gesicht und vom Opfer des Einen ausgehe, während das pure Epos, der reine epische Verlauf aus der bloßen Menge ausfließe, als welche in ihrer Bewegung ohne Ende den Einen über- oder am wahren Gesicht des Einen vorbeisehen müsse. Denn wo anders als im Gesicht des Einen vermöchte die Bewegung ihr Ende und Ziel zu finden?

Stellen wir doch einmal die Frage so: Wie wird der Dramatiker, sagen wir, um abzukürzen: der Tragiker die Maske sehen und begreifen, und wie Breughel, der sublime Epiker? Antwort: Der Tragiker wird darin das Pathos, die Vergrößerung, die Erweiterung des Menschen, Leid und Freude als die Eröffnung von dessen Innerem erblicken, als die Veräußerung des Inneren, als die Vergottung, oder etwas diesem ähnliches, des Menschlichen, und zwar darum, weil der Gott einer rein tragischen Welt, jener Gott, dessen Anblick die Menschen nicht zu ertragen vermögen, die Maske trägt, wo er erscheint.

Von Breughel hingegen ist das eine zu sagen, daß er den Menschen die Maske, darin sie ihm wo immer begegnen, um keinen Preis nehmen möchte, wenn das von ihm allein abhinge, denn endlich, würde er sagen oder meinen, haben sie ihr Gesicht im Gesicht und nicht wiederum im Rücken, im Gesäß oder an den Schenkeln und den Fußsohlen der sich vom Erdboden im Tanze hebenden Beine.

9

Indem wir zum Einzelnen und zu dem, was wir die Inkommensurabilität von Ich und Du nennen, hier zurückkehren, finden wir zwei Umstände höchst auffallend und das menschliche Staunen erregend: erstens, daß der Begriff und die Idee der Persönlichkeit bei Geistern von der Art eines La Rochefoucauld und innerhalb von deren rationaler oder rationalisierter Welt, und zweitens (auf breiterer Grundlage), daß jene oder die Idee davon innerhalb der Systeme fehle. Als Grund für die letztere Tatsache muß wohl der Umstand angeführt werden, daß das System als solches geschichtslos und die Persönlichkeit geschichtlich sei oder die Geschichte zu ihrer Verwirklichung brauche.
Wir sehen hier davon ab, daß oder wieweit wenigstens Persönlichkeit ein deutscher Begriff und eine deutsche Idee und daß es eine der größten Sorgen des deutschen Geistes gewesen sei und wohl bleiben werde, System und Geschichte zu versöhnen. Ist sie nicht unmittelbar aus dem deutschen Idealismus hervorgegangen oder das andere Gesicht desselben?
Doch lassen wir das auf sich beruhen und fragen einmal so, ob für dieses Fehlen oder Versagen der Systeme, für diese Schuld der Persönlichkeit gegenüber nicht der antike Maßbegriff, den wir in seiner Bedeutung schon zu kennen meinen, verantwortlich zu machen sei? Und damit zugleich unmittelbar und mittelbar die beiden Vorstellungen der Raumwelt und einer damit zu vereinbarenden Welt der letzten Ursachen,

Gründe und Abgründe? Aus welchen zwei Vorstellungen sich eine dritte, und zwar die der spezifisch antiken Vollkommenheit oder Vollendung mit allem, was sich daran knüpft: vornehmlich jener geringen Wertschätzung der Einbildungskraft ergeben mußte, worin wir immer ein die Idee der Persönlichkeit im modernen Sinne Ausschließendes erkannt haben.

Muß darum nicht jedes System uns, die wir heute weder den Maßbegriff noch den der Vollkommenheit im genannten antiken Sinn besitzen, eben wegen des Fehlens des Geschichtlichen unfertig und wie abgebrochen erscheinen gleich dem Zauberschloß Aladins, dessen eines Eckfenster in der einen Nacht nicht fertig wurde? Oder ein wenig auch wie der Turmbau von Babel, um darauf zurückzukommen? Muß uns ein solches System nicht phantastisch vorkommen, sooft wir uns dazu in Stellung zu bringen haben und es mit Augen sehen wollen? Phantastisch gerade darum, weil die Einbildungskraft ausgelassen ist und alles ohne sie fertig sein will? Es ist in der Tat so, als müßte sich die fehlende Einbildungskraft als ein Phantastisches an den Begriffen und zwischen sie ansetzen wie Moos und Gräser an den Ziegeln eines unbewohnten Gemäuers.

Ob nun nicht am Grunde dieser Unbefriedigung oder zu frühen Befriedigung (durch eben das System) ein falscher Begriff von der Zeit liege? Eine falsche Verknüpfung von Seele und Zeit? Die Verräumlichung der Zeit? Auf einem ganz anderen Plan und in anderem Zusammenhang als bei Henri Bergson in dessen höchst hybrider Geisteswelt? Zeit liegt hinter uns, und Zeit liegt vor uns, doch ist die Qualität des Zeitgefühls vor uns verschieden von jener des Zeitgefühls hinter uns: dichter.

Wir haben diese Tatsache zusammenzubringen mit der erwähnten Inkommensurabilität von Ich und Du. Beides ist der Ausdruck ein und desselben Tatbestandes. Soweit der Mensch Maß der Dinge ist, kann ebensowenig die Rede sein vom einen wie vom anderen: ebensowenig also von

der Inkommensurabilität von Ich und Du wie von einem Qualitätsunterschied im Zeitgefühl. Der Mensch als das Maß der Dinge kann es gar nicht vermeiden, die Zeit zu verräumlichen, gleichwie er nicht umhin kann, Ich und Du einander gleichzusetzen, um eben messen zu können.

Ein Qualitätsunterschied nun, wie wir ihn bei der Zeit zu konstatieren haben, kann keineswegs vom Raum oder Raumgefühl behauptet werden, woraus sich sogleich das gänzlich Verkehrte jener Ansicht ergeben muß, gemäß welcher die Zeit als vierte Dimension den drei Raumdimensionen innerhalb einer gestalteten Welt anzugliedern wäre. Die Zeit ist einsinnig, und der Raum dreidimensional, und nichts, keine Gleichung, keine andere, außermenschliche Ordnung vermöchte uns über diesen Wesensunterschied hinwegzutäuschen.

Wir möchten nun keinen Satz lieber einer sehr langen und sehr gründlichen Meditation denen empfehlen, die dazu sowohl die Lust wie auch die Fähigkeit besitzen, als den, daß der Sinn der Gegenwart (diese als Körper genommen, welchem Sinne zukämen wie dem Menschenkörper mit dessen fünf) die Einbildungskraft sei in ihrer gestaltbildenden Bedeutung. Ohne die Einbildungskraft würde die Welt, soweit sie dann überhaupt noch Gestalt ist, ohne Richtung sein und damit ohne Sinn.

Mit anderen Worten: wenn wir die Einbildungskraft zu tilgen oder aus dem Gehäuse der Zeit herauszunehmen vermöchten, so tilgen wir damit die Gegenwart, und Zukunft und Vergangenheit werden über- und ineinanderstürzen. Daher dann die Verbindung des Wirklichen und des Phantastischen in eben dem Gegenwärtigen, das durch kein Staunen zu Erschöpfende desselben, daher das ewig Staunenerregende der Gestalt selber. Gestalt vermöchte sich nicht zu bilden, wenn jener Damm oder jene Bresche der Gegenwart fehlte.

Indem wir also den Artunterschied zwischen Zeit und Raum hervorheben, haben wir die Verbindung zwischen Zeit und Einbildungskraft hergestellt, worauf, wie wir gesehen haben, vieles ankommt. Wo dieser Artunterschied aber nicht deutlich genug hervortritt wie in der Maßwelt der Antike, ist die Einbildungskraft immer in Gefahr, für die Erzeugerin purer Phantasmen ausgegeben zu werden oder für das Bewegende in einer Welt der Chimären oder des Chimärenhaften und Chimärischen. Von hier und von keinem anderen Punkte führt der Weg zu einer Ästhetik des Grotesken. Obwohl wir schon einmal die Richtung dorthin in einer kurzen Digression über die sogenannte vierte Dimension gewiesen haben *(Zahl und Gesicht)*, so sei dennoch über diesen Gegenstand mit wenig Worten ein Zusammenfassendes geboten:
Letzten Endes liegt aller Groteske die Verräumlichung des Zeitlichen zugrunde. Oder auch: eine Veräußerlichung des Inneren, was gelegentlich einer Aushöhlung oder Ausbuchtung desselben wie im Traume gleichkommt. Doch halten wir lieber an der Verräumlichung des Zeitlichen fest, denn so verstehen wir erst, daß und warum an Stelle des Sinnes, den wir in Verbindung mit der Zeit zu setzen haben, der Abgrund steht: der Abgrund als Behälter und Gefäß, als Sinn des Sinnlosen und völlig Leeren.
Das beste Beispiel einer solchen Verräumlichung des Zeitlichen oder Veräußerlichung, Veräußerung des Inneren oder des Sinnes und der Fülle bieten uns die Chimären und Wasserspeier der gotischen Kathedralen. Ihr Blick in den Abgrund und ins Sinnlose desselben hat unmittelbar Verzerrung, die Verzerrung der Maße zur Folge. Oder auch: die Entstellung der Form, die Verunstaltung, woraus gleich ersichtlich ist, wie durchaus zum Maß, zur Form und Gestalt der Sinn dazugehöre, zum Sinn die Gegenwart und zur Gegenwart die Einbildungskraft, als welche im letzten Grunde sich als Grenze, Damm und Scheidewand zwischen Raum und Zeit

darstellt. Was so viel besagt, wie daß, wenn wir die Einbildungskraft eliminieren, der Zeit nichts anderes übrig bleibe, als die Rolle der vierten Dimension im Weltbild zu übernehmen. Was ferner so viel besagt, wie daß aus dem Zufall oder auch gemäß den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit niemals Gestalt werden könnte, daß also Gestalt stets aus der Einbildungskraft komme. Oder daß jene sechs Affen Huxleys, die auf sechs Tippmaschinen wahllos und sinnlos durch Millionen von Millionen Jahren hindurch alle Vokale und Konsonanten auf unterliegende Trillionen von Meilen von Papier durcheinander trommeln, niemals auch nur ein einziges von den Sonetten Shakespeares zusammenbrächten, was immer Astronomen dagegen vorzubringen die Neigung empfinden.

II

Die moderne Groteske ist aus allen den Fragen zu begreifen, die hier aufgeworfen oder angedeutet wurden: nach dem Zufall, nach den schöpferischen oder unschöpferischen Möglichkeiten der Wahrscheinlichkeit, nach der Gültigkeit und Ungültigkeit einer vierten Dimension, woran sich weiter Fragen nach dem Unterschied zwischen Maschine und Organismus zu schließen hätten. Und es ist wichtig und entscheidend, daß wir sie, die moderne Groteske, mit jener der mittelalterlichen Kathedralen zusammenzudenken instandgesetzt seien, denn beiden liegt einunddasselbe zugrunde: die Idee und der Begriff der menschlichen Persönlichkeit, deren transzendenter Sinn, welchen recht eigentlich das Christentum in die Welt gebracht und der Menschheit geschenkt hat.
Dieser aber fehlt der Antike, und darum ist die antike Groteske wesentlich phallisch und konnte gar nicht anders als phallisch sein, oder kommt die phallische Groteske aus der Antike und hatte in ihr den tiefsten und reinsten Sinn gefunden. Wir können fragen, warum die mittelalterliche Chimäre so wesentlich unphallisch sei; wir können dieselbe Frage

aber auch umkehren: Warum ist die antike Groteske nicht chimärisch? In der Tat gehört die Chimäre der Griechen, die wir kennen: halb Ziege, halb Löwe noch ganz und gar in das Gebiet des Mythischen, sie bevölkert, möchte man sagen, die Grenz- und Randgebiete desselben[1] und ist dort nirgends vor jenen Abgrund hingebracht, von welchem ihr ferner Abkömmling im Mittelalter nicht mehr zurückweichen kann. Warum also, noch einmal, ist die antike Groteske nicht mehr chimärisch, sondern phallisch? Darauf gäbe es viele Antworten, die gesondert aufzuzählen wären, wiewohl sie alle die eine in sich schließen, daß es eben in der Antike nicht um Individualität und Sinn, sondern um Art und Ähnlichkeit oder Analogie gegangen sei.

Von den vielen aber wäre die erste: Weil innerhalb der Antike das Mythische an keiner Stelle gänzlich ausgeschieden und das, was wir Maß- oder Raumwelt nennen, die Haut oder Oberfläche der mythischen ist und als solche sich darstellt. Der Mythos hat alles Abgründige geschluckt oder trägt und birgt es in sich oder hat es in Gestalt verwandelt.

Die zweite: Weil die antike Welt eine Welt von Dingen ist mit dem Menschen als Ordner und Maß der Dinge und darin jede Bestimmung oder Betonung und Färbung durch das menschliche Bewußtsein und das Ich fehlen muß. Wir wiederholen, daß der Mensch als Maß nur Sinn hat in einer Welt von Dingen oder in einer Welt, worin die Worte leicht an die Stelle der Dinge treten.

Die dritte: Weil die Antike als Welt von Dingen pure Machtwelt ist und die Machtwelt ihre eigentliche Tiefe nur im Rhythmus der Geschlechterliebe finden kann und alles Inkommensurable darin sich als Trotz, Stauung und als ein Klaffen des geschlechtlichen Menschen, schließlich auch als Witz offenbaren muß.

Alle diese Antworten aber liegen wie gesagt in der einen eingeschlossen, daß die Antike nichts vom unendlichen Wert

[1] Als solche wird die Chimäre auch von Sokrates aufgefaßt. Siehe Platons Phaidros.

der Persönlichkeit wußte oder wissen konnte, daß sie die Art und das Gesetz wollte.
Es versteht sich von selber, daß die Groteske wesentlich vom Manne, vom Phallischen des Mannes, ausging und darum gewissermaßen einseitig sein mußte. Der unendliche Wert der Persönlichkeit war nur nach der Emanzipation der Frau – nennen wir es so – zu erreichen; insofern ist es richtig, daß die Frau ihre „Befreiung" oder Selbständigkeit oder persönliche Würde dem Christentum verdanke. Damit aber wurde der antiken, der phallischen Groteske, welche, wie gesagt, durchaus einer Machtwelt, der Macht des Mannes, entsprang, der Boden entzogen.

12

Wir haben im vorangehenden manches auf eine bedeutsame Art und Weise zusammenzubringen und in einer gewissen gegenseitigen Verkettung aufzudecken vermocht: Zeit, Raum, Einbildungskraft, Gestalt, Sinn und Gegenwart. Wir knüpfen an letztere, an die Gegenwart, eine besondere Bedeutung und Schwierigkeit, und zwar von solcher Art, daß der Mensch, als Maß der Dinge genommen, sie weder kannte noch kennen konnte. Um nichts war dieser nämlich so bekümmert wie um Ursachen, um die ersten oder letzten. Und bilden Ursachen, ursächliche Zusammenhänge nicht die Abschnitte und Einschnitte der Welt, sooft wir diese zu messen uns anstellig machen oder sooft sie sich als ein dem Maß Unterworfenes darbietet? Indem nun der Mensch die Bedeutung und Schwierigkeit, wie wir es eben genannt haben, der Gegenwart staunend zu fühlen und zu erkennen beginnt, kann er sich in gewissem Sinn der Sorge um letzte Ursachen begeben und hat sich darauf einzurichten, in einer Welt des Sinnes zu leben.
So steht die Ursache zum Sinn. Dieser geht unmittelbar hervor, gleich dem Stachel aus dem Leib der Biene, aus der Transzendenz der Gegenwart, ja er ist ganz und gar der Aus-

druck einer so gefaßten Gegenwart, deren Tiefe und Fruchtbarkeit.

Wir haben ferner den Menschen des inkommensurablen Ich oder der Inkommensurabilität von Ich und Du dem Menschen, soweit er sich als das Maß der Dinge ausgibt, gegenübergestellt und im ersten die Wurzel der Persönlichkeit erkannt, dieser den ihr gebührenden Posten in der Welt des Sinnes endgültig anweisend. Tatsächlich existiert die Persönlichkeit primär in der Welt des Sinnes.

Weil hier, sooft die Rede darauf kommt, falsche Vorstellungen herrschen: Die Persönlichkeit hat als solche nichts, aber auch gar nichts mehr von dem zurückbehalten, was sie in der Antike bedeutet hat: Maske und was sie in einer Maß- und Raum- und Ursachenwelt allein bedeuten konnte oder mußte. Der Sinn nämlich bewirkt, daß die Maske an das Gesicht anwachse. Gleichwie im Sinn oder durch ihn oder um dessentwillen Einbildung oder besser: die Welten der Einbildungskraft und der Wirklichkeit sich vereinigen. Daher oder darum der Sinn. Je inniger die Vereinigung beider, um so tiefer der Sinn. Auch hier stoßen wir auf den erwähnten Unterschied von Sinn und Ursache. Wir wären nämlich durch nichts ermächtigt zu behaupten, daß die beiden Welten der Einbildungskraft und der Wirklichkeit sich in der oder einer letzten Ursache zu vereinigen vermöchten.

Es ist mißlich, zum mindesten nicht ratsam, etwas, was gleich gesagt werden kann, auf einen späteren Zeitpunkt zu verschieben. Wir besitzen die beiden Begriffe und Ideen der großen und der persönlichen Kunst. Beide hatten die ihnen zugewiesenen Epochen des erhöhten Menschendaseins beherrscht, und der große Mensch, der Mensch des Schicksals im eigentlichsten Sinne, welcher die Ablösung der beiden Epochen voneinander einzuleiten hatte, war ein Deutscher, war Goethe.

War nicht auch er der erste, der auf eine ganz neue, auf seine und von nun an unverlierbare Art von Gegenwart redete? Und hat nicht er darin, in der Gegenwart, als erster den

eigentlichen Ruhm jenes Menschen sehen müssen, der nicht mehr das Maß der Dinge ist und in solcher Eigenschaft nach den letzten Ursachen zu fragen sich veranlaßt fühlt?
Gewiß hat niemand entschiedener, ja heftiger den Menschen als Maß der Dinge verworfen als jener Pascal, welcher den Menschen in den Schnittpunkt des Unendlich-Großen und des Unendlich-Kleinen verwies, doch konnte Pascal nichts mit der Gegenwart, auch nichts mit dem Ruhm der Gegenwart anfangen, da er keinen anderen zu sehen und anzuerkennen vermochte als den Ruhm des göttlichen Daseins, welchem allein Gegenwart im höchsten und ewigen Sinne eigne.
Hieraus erhellt die eigentümliche Zwitterstellung des Barockmenschen oder Barockgeistes oder des Menschen des großen siebzehnten Jahrhunderts, aus welcher der Mensch erst durch Goethe und auch durch Kant herausgenommen wurde. Auch Leibniz nimmt diese Zwitterstellung ein, wenn wir einmal auf die besondere Gestalt seiner Gedankenwelt eingehen. Sie besagt im letzten Grunde genau dasselbe wie das, was wir so oft schon und bei so verschiedenen Anlässen als die Umkehr der Raum- in die Zeitwelt bezeichnet haben. An Stelle von Raumwelt mag hier Welt der ersten oder letzten Ursachen und an Stelle der Zeitwelt Welt des Sinnes stehen.

13

Verweilen wir eine kurze Zeitspanne beim Ruhm und bei dessen Bedeutung und Gesicht unter den Menschen in den obgenannten beiden Epochen der großen und der persönlichen Kunst. War er, war der Ruhm nicht für den Menschen bestimmender, auch gültiger, solange dieser in sich selber das Maß der Dinge sah oder sich in allen seinen Taten und Gedanken auf die erste oder letzte Ursache beziehen mußte? Noch bei Dante, und zwar soweit er die höchste, durch das Christentum bewirkte Steigerung des antiken Menschen bedeutet? War der Ruhm nicht dessen eigentliche Gegenwart?

Man möchte den Ruhm das Gesicht des antiken Menschen oder des Menschen des Maßes oder der ersten Ursache nennen. Unser Gesicht hingegen ist Ruhmlosigkeit, und zwar um der Transzendenz der Gegenwart, um deren Bürde, um des Sinnes willen.
Es heißt oft so, daß der antike Mensch (wieweit immer er reicht. Reicht er nicht schließlich doch noch in seinen letzten Ausläufern bis zum Aufkommen der Maschine?) mehr Gegenwart gehabt habe und darum mehr Persönlichkeit gewesen sei. Bei unserer Betrachtungsweise geht es aber nicht um ein Mehr oder Weniger und kann es auch nicht darum gehen, sondern allein um Geltung und Gültigkeit, um das Gesicht und um die Gestalt. In einer Welt der letzten Ursachen, in der Raumwelt war das Gesicht der Gegenwart Ruhm. Wie tief aber müssen wir die Gegenwart fühlen, wie unergründlich muß sie uns erscheinen, wie bodenlos, wenn wir deren Ruhmlosigkeit zu ertragen haben! Bleibt uns dann etwas anderes übrig, als in ihr den einzigen Ruhm zu sehen, wenn Ruhm schon sein soll?
Maß, Nachahmung, Art, Macht und Ruhm – das gehört alles zusammen und muß zusammen genannt werden, wenn es um die rechte Bestimmung des Menschlichen geht. Was wir große Kunst nennen samt allem, was sie kennzeichnet: strenge Scheidung der Arten, die Überlieferung in den Motiven (an Stelle des Erlebens), Dinglichkeit, Dinghaftigkeit der Welt oder der Dinge der Welt, Objektivität, die als solche einer Welt von Dingen entspricht und nichts mit Realismus, am allerwenigsten mit dem russischen, gemein hat, welch letzterer nur darum die Verbindung mit dem Phantastischen eingeht, weil es eben – seit wann? seit Kant, seit Goethe, seitdem, heißt das, der Sinn gilt und nicht mehr die letzte Ursache – die guten alten Dinge mit dem Raum um sich nicht mehr gibt, was wir also große Kunst nennen, das war die Erhöhung des Menschen, das war gewissermaßen der Ruhm des Ruhmes.
Wir wundern uns über den hohen Wert, den der „objektive"

Mensch, der Mensch der letzten Ursachen, der Nachahmung zuerkannt hatte. War diese nicht der Ausfluß oder auch der Weg des Menschen, soweit er Art ist und nichts weiß von der Inkommensurabilität von Ich und Du? Der Ausfluß und Weg des Menschen der vielen Eigenschaften oder mit dem Bestand von Eigenschaften, des Menschen endlich mit der Fabel, die um ihn ist wie der Garten um ein Haus? Der Mensch der Gegenwart, des Sinns und der Inkommensurabilität von Ich und Du, der persönliche, hat keine Fabel mehr. Oder er hat die Fabel verloren, oder er hat an Stelle der Fabel das Leben oder was von da an so heißt. So, möchte man sagen, kam das Leben zu ihm: an Stelle der Fabel.

Wer aber hat die Fabel des Menschen zerstört oder dem Menschen die Fabel genommen oder zu ihm als erster von allen gesagt: du bist allein, denn du bist ohne Fabel oder brauchst sie nicht oder vermagst ohne sie zu schreiten oder das „Leben" zu leben? Er, der den Menschen in den Schnittpunkt des Unendlich-Großen und des Unendlich-Kleinen hineinstellte, Pascal, denn in diesem Schnittpunkt muß der Mensch allein stehen und vermag keine Fabel an ihm zu haften. Das ist das Wunderbare an der Position im Schnittpunkt des Unendlich-Großen und des Unendlich-Kleinen.

Es gehört zu den aufregenden Überraschungen der Geistesgeschichte, wie Pascal seinen Gegenspieler in Montaigne findet, der als letzter vor den Menschen der Fabel hintritt, und zwar als Staunender, Fragender, Zweifelnder. Dazu war es aber notwendig gewesen, daß er selber aus seiner „Fabel" heraustritt in das eigene Kindtum des Fragens und Staunens, in das „Leben", wie es später genannt wurde, um also die Fabel der Alten anzustaunen und zu befragen oder auch nur gelten zu lassen. So wollte auch Hamlet aus seiner „Fabel" herausgehen und die Tat der „Fabel" nicht tun.

14

Wir werden die Größe Goethes, das heißt: die ganz neue, sich stets von neuem bildende Einheit von Werk und Mensch erkennen, wenn uns einmal dessen Stellung zu solchen Angelegenheiten wie: Ruhm, Nachahmung, Unsterblichkeit klargeworden ist. Bei keinem ist Unsterblichkeit weniger Begriff und mehr Idee oder Sinn, wenn man uns recht versteht. Und insofern ist Goethe die Erfüllung des deutschen Wesens mit dessen eigentümlicher Einstellung zur Zeit und zum Sinn.
Odin, der drei Tage am Baume hängt, um die Zukunft zu wissen, ist der Gott einer Welt des Sinnes; der homerische Zeus mit der goldenen Waage der Gott einer Welt des Maßes und der letzten Ursachen.
Welch ungeheures Gleichnis das vom hängenden Gott! Bleibt, fragen wir heute, dem Menschen des inkommensurablen Ich etwas anderes übrig als sich selber zu opfern, wenn er statt des Sinnes (im allgemeinen) die Zukunft wissen, das will sagen: die Dichte der Zeit durchstoßen will?! Wie jener, der Mensch des inkommensurablen Ich, von uns als die Wurzel der Persönlichkeit erkannt wurde, so ist der hängende Gott beider Gesicht und Erfüllung, soweit Gesicht Erfüllung sein kann. Was freilich nur in einer Welt des Sinnes und der Freiheit möglich ist.

15

Aus allem über das Verhältnis von Ursache zum Sinn Gesagten ergibt sich für uns ein Dreifaches, die Welt der Gestalt betreffend, was im folgenden auseinandergehalten werden soll.
Erstens: Der Mythos als solcher ist damit gekennzeichnet, daß Sinn und erste Ursache zusammenfallen. Das Geheimnis, das „Unsagbare“ *(ineffabile)* ist dann nicht mehr oder besser: noch nicht die Persönlichkeit, sondern die Verwandlung, als welche von sich aus mit der Inkommensurabilität

von Ich und Du wegräumt oder sie einzieht. Daher dann das Zeitlose alles Mythischen oder die Ewigkeit als Ausgleich von Zeit und Raum.

Die Utopie, von welcher hier der Ausgang genommen wurde, ist ein durchräsonierter Mythos oder ein solcher innerhalb der Vernunftwelt. Auch darin werden Sinn und erste Ursache zusammenzufallen haben. Was fehlt, ist sowohl die Persönlichkeit (Freiheit) als auch die Verwandlung; statt dessen aber haben wir die Tugend und das Glück, vielmehr die endgültige Verbindung beider.

Uns Menschen von heute, die vieles aufzugeben hatten und vieles erworben haben, uns Fliegern in Länder und nach Zielen des Traumlosen, ist die Verbindung von Tugend und Glück auch darum fremd geworden, weil uns die Utopie, als in welcher jene allein Platz hätte, unverständlich wurde. (Es sei denn, wie gesagt, in der Form einer Groteske.) Der Idealismus der ausgehenden Antike, wenn wir einmal das ganze Seelentum derselben so bezeichnen dürfen, war durch und durch utopisch, utopisch-mythisch, indem wir damit das Zu-Ende-Kommen des Mythischen im Utopischen kennzeichnen wollen. Von daher können und sollen wir auch die uns fremd gewordene Begriffsprache der alten Philosophieen und Idealismen verstehen, vielmehr den Begriff als Sprache, als Sprachgestalt einsehen. In eben der Raumwelt des Utopischen. Wenn wir nämlich einmal dorthin gelangt sind, alles als Gestalt zu sehen – und sollte darin nicht der Triumph und die fehlende innere Tat eines Geschlechtes liegen, welches tatsächlich das Fliegen gelernt hat? – so ist im Begriff als einem Einfassenden, Umgreifenden mehr Raum als in der Idee, oder so verhält sich Begriff zu Idee wie der Raum zur Zeit.

Darum sind wir unutopischen Menschen, wir Physiognomiker so vorsichtig mit allem, was wie Begriff, wie Begriffliches klingt oder aussieht oder schmeckt oder sich anfühlt. Wer wird noch solche Begriffe oder Worte wie Optimismus und Pessimismus gebrauchen oder das eine dem

anderen vorziehen, wenn er sich einmal unseren Begriff der Einbildungskraft zu eigen gemacht hat, den Begriff einer Einbildungskraft, die alles „Glück“ der Utopieen eingezogen hat, wie die Bank die Noten einzieht?! Oder welcher Geist von Einbildungskraft wird darum noch sagen können oder wollen: Die Welt ist gut, oder sie ist schlecht und dergleichen mehr? Ohne das Gefühl zu haben, daß er sich damit aller Vorteile begebe, die ihm seine Weltstellung vermöge dieser Einbildungskraft ermöglicht?

16

Zweitens: Wenn gelegentlich verkündigt wird, daß der Sinn vor den Tatsachen liege, die Tatsachen aus dem Sinn entspringen, so haben wir es hier mit einer versteckten Verwechslung von Ursache und Sinn zu tun, einer Verwechslung, die um der Persönlichkeit, um der Vernunft und um der Freiheit willen in deren sublimster Bedeutung zu vermeiden ist. Nur der chinesische Geist darf hier anders vorgehen und Ursachen- und Sinneswelt vertauschen, weil, wie wir uns anderenorts ausgedrückt haben, die chinesische Vernunft (zum Unterschied von der europäischen oder jener Kants) unter die Haut dringt oder der ebenso grausame wie zartfühlende Chinese aus seiner Tiefe räsoniert. Daher mag wohl auch die Einheit des Heroischen und des Ornamentalen in seiner Kunst stammen. Es ist so, wie wenn aller Begriff, alles Trennende, das sich mit dem Begrifflichen vollzieht, verflüchtigt oder verdampft wäre und es auf solche Weise zur reinsten Spiegelung, zum Zauber der reinsten Spiegelung, gekommen wäre.
Wir meinen, daß dieser Prozeß der Bildwerdung nur auf dem Boden Asiens in dessen magischen Bezirken statthaben konnte, und werden noch darauf zurückkommen müssen. An dieser Stelle sei nur dem Wunsche noch Raum gegeben, daß man einmal im Geist die chinesische Kunst mit jener der Sienesen und gewisser früher Florentiner, welche beide

das menschliche Auge durch den reinsten Kontur bezaubern, vergleiche. Was nämlich in letzterem Falle vorliegt, ist ganz und gar keine Verflüchtigung oder Verdampfung des Begrifflichen, sondern auf das deutlichste dessen Heiligung. Ein Prozeß, der schließlich auf die Zweiteilung der Welt in Irdisches und Himmlisches zurückzuführen ist und ferner auf die dadurch bewirkte und fixierte Persönlichkeit des Menschen und deren Fortdauer.

17

Drittens: Das Reich des Mythos und der Verwandlung (von Mensch in Tier, von Mensch in Baum oder Blume oder Stein) geht auf dem Wege der Persönlichkeit (wie sie eben bestimmt wurde: mit der Wurzel der Inkommensurabilität) in das Reich der Kunst über. So haben wir den primären Ausdruck für die Kunst, deren Uridee gewonnen.

Mit anderen Worten: Verwandlung kann sich für die Persönlichkeit nur durch die Kunst und in deren Bereich vollziehen, Verwandlung ist dann Ein-bildung oder geschieht mittels der Einbildungskraft.

Warum? Weil die Welt der Persönlichkeit geteilt ist (wie vorhin, da vom Begriffe die Rede war, in Irdisches und Himmlisches, in Unten und Oben): geteilt in Bildner und Gebilde. Und dieses Verhältnis des Bildners zum Gebilde ist niemals das der Ursache zum Verursachten (wie es noch im Mythos gilt). Der Bildner kann also nicht als die Ursache des Gebildes gelten, wie in der magisch-mythischen Welt Gott die Ursache der Weltschöpfung ist. Darum ist zwischen Bildner und Gebilde der Weg. Und das Ziel und Ende dieses Weges ist der Sinn. Ohne diesen Weg gäbe es nicht den Sinn. Wir sehen, wie hier alles zusammenkommt: Einbildungskraft, Sinn, Weg, Persönlichkeit.

Und um das Größte darüber noch zu sagen, die Vergottung dieser Beziehung von Weg und Sinn ist der Gottmensch; die Vergottung der Ursache Gott selber. So hat der Gottmensch

und nicht Gott einen Weg. Oder Gott ebenso wenig wie es einen Weg gibt zwischen der Ursache und dem Verursachten. (Daher das Unerlaubte, ja endlos Törichte, das im Gerede von einem durch Leiden oder sonstwie lernenden Gott liegt.)

18

Uns soll im folgenden die Betrachtung über die Verschiedenartigkeit des Traumes beschäftigen in jenen beiden Welten der ersten Ursache und des Sinnes.
Für den Menschen, der und soweit er in mythischen Vorstellungen befangen war oder ist, für den Frommen, auch für den Abergläubischen ist der Traum etwas, was die Götter den Menschen einflößen, etwas, das da ist und lebt wie die Seele in der Unterwelt und zu dem auf Zukünftiges, auf Kampf und Tat wesentlich eingestellten Menschen kommt, um ihn zu warnen oder mit Hoffnung zu füllen. So war der Traum des homerischen und des vergilischen Menschen, so, um einen bestimmten zu nennen unter vielen ähnlichen, der Traum der Aeschyleischen Klytemnaestra vom Drachen, der aus ihren Brüsten Blut trank, wie das Kind Milch aus der Mutterbrust.
Aus dieser Art von Traum ist nun jene Vorstellung unmittelbar abzuleiten, der wir bei Euripides begegnen, und zwar in die Frage gekleidet, ob unser Leben nicht in Wirklichkeit ein Traum sei und ob wir zu wissen imstande wären, daß wir, indem wir leben, nicht träumten und umgekehrt. Die Frage ist bei Euripides das Ergebnis aus dem Zusammenstoß von Mythos und Vernunfterkenntnis und war unvermeidlich. Uns interessiert ja ganz und gar nicht das, was Nietzsche interessiert und was er als die Zerstörung des tragischen Mythos durch die Sokratische Logik bezeichnet hat, sondern uns kümmert allein der plötzliche, durch nichts gemilderte Zusammenstoß von Mythos und Vernunft, welcher das ganze griechische Wesen erschüttert hat und woraus alles entstand, was dieses auszeichnet; die Tragödie, die

Kunst, die Weisheit und die Wissenschaft, vielmehr beider Einheit. Wir wissen auch, daß der Zusammenstoß darum so unvermittelt war, weil den Griechen die Kategorie der Individualität gefehlt hat. Ausdruck davon ist eben auch das Euripideische Aperçu, welches dadurch erst seine ganze Bedeutung gewinnt.

Mit anderen Worten: wir heute, denen es um Gestalt und deren Deutung in jedem Sinn geht, fragen darum, ob jenes Euripideische Staunen und Fragen nicht ganz und gar zum Menschen des Maßes und der Nachahmung dazugehöre. Oder auch zu jenem Menschen, dessen Wort Wort bleibt und nicht danach verlangt, Fleisch zu werden. Was gleichfalls am Maß, an der Nachahmung, im Artmenschentum liegt, daß nämlich das Wort Wort bleibe. Art will sich nicht überwinden oder übertreffen, Art soll sich auch nicht überwinden oder übertreffen, und so bleibt das Wort Wort oder im Raum des Wortes.

Diese Vorstellung vom Traum, wie sie der ganzen antiken Welt zugrunde liegt, die wir noch im Barock des Calderon finden und die alles in allem genommen so weit reicht, wie die großen Formen der Kunst reichen, ist nicht mehr die unsere, will sagen: nicht mehr die von Menschen, die aus der Welt der Nachahmung und des Parallelismus von Oben und Unten, von Gottheit und Menschenwesen in jene des Sinnes und der Freiheit geraten sind.

In der Welt der Persönlichkeit und Freiheit hat sich nämlich das Verhältnis zwischen Traum und Leben so weit geändert, daß die Euripideische Frage nicht mehr zu stellen ist und das Staunen des alten Tragikers nicht mehr gilt.

19

Weil es sich für uns nur um Gestalt und nicht um Psychologie handelt, so interessiert uns auch nicht in erster Linie die Frage, wie diese Menschen (der Parallel-Welten) in Wirklichkeit geträumt haben. Zweifellos sind ihnen ähnliche

Träume widerfahren wie uns heute. Entscheidend allein aber ist die Tatsache, daß sie Träume zu dichten, zu erfinden und zu fälschen liebten, als ob Träumen von vornherein soviel hieße wie An-die-Zukunft-Denken oder besser: In-der-Zukunft-Weiterdenken.
Sie waren nämlich unbekümmert um die Struktur des Traumes, als welche allein für uns von Bedeutung ist. Denn diese ist anders als die Struktur des Lebens, des gegenwärtigen oder des zukünftigen, und zwar in demselben Verhältnis, wie unser Zeitgefühl die Zukunft betreffend anders ist als das die Vergangenheit betreffend. Woraus sich ja, wie wir gesehen haben, die ganze Irrationalität der Gegenwart und deren Verhältnis zur Einbildungskraft ergeben muß. Wir dürfen also sagen, daß schon darum, um der Einbildungskraft und deren besonderer Lage willen, die alte Euripideische Frage nicht mehr zu stellen sei. Das ist wichtig und muß festgehalten werden. Wenn wir es vermöchten, die Einbildungskraft dem Gewebe der Dinge oder Erscheinungen zu entwinden (gleichwie es wohl gelingen könnte, den roten Faden aus den Schiffstauen der englischen Marine herauszuziehen), so müßten Leben und Traum zusammenfallen, oder so möchten wir tatsächlich nicht mehr in der Lage sein, zu sagen, ob wir gelebt oder geträumt hätten. Weil aber die Einbildungskraft nicht zu entwinden ist, fallen beide nicht zusammen. Oder sind Vergangenheit und Zukunft nicht analog.
Die Nutzanwendung daraus ist gleich die: daß wir von unserem Traume durch keinerlei Art von Analyse zu befreien seien, es wäre denn, daß einer völlig der Einbildungskraft ermangelte oder sie nur als ein von außen Kommendes und darum Störendes zu empfinden vermöchte.

20

Der neue Traum hat sich also vom alten prophetisch-chiliastischen und dem damit eng verbundenen utopischen losgelöst. Im alten liegt der Akzent auf der Analogie oder dem

Parallelismus, im neuen auf der Einbildungskraft als dem Urelement des Schöpferischen. Der alte war wesentlich durch die erste Ursache und die Frage der Menschen nach dieser, der neue ist durch den Sinn bestimmt. Der alte führte in die Zukunft und konnte gar nicht anderswohin führen. Die Zukunft, das Zukünftige, das Ende, alles das hat nur Sinn, fast möchten wir sagen: Platz in der Welt der ersten Ursache. Der neue möchte sein Ende oder seinen Ausweg sozusagen nur im Unendlichen, im Sinnlos-Sinnvollen oder sinnvoll Sinnlosen des Unendlichen finden, und darum ist er wie in sich selber zurückgeschlungen gleich den Symbolen in Gräbern oder der Bänderornamentik auf persischen Teppichen, deren Bedeutung erwiesenermaßen magisch ist.
Wir können davon nicht lassen, daß auch der neue Traum magisch sei oder alle uns zugestandene Magie in sich berge, daß er die einzige Magie sei in der Existenz jenes Menschen, dessen Sinn die Freiheit ist. Davon, wie gesagt, können wir nicht lassen, nur haben wir dann zwei Arten oder Formen der Magie, die auseinandergehalten werden sollen: jene der Gräber und die andere des Traumes.
In der Gräberornamentik oder Gräbersymbolik, die eben erwähnt wurde, wird eines ganz deutlich ausgesprochen: die Verbindung der Lebendigen und der Toten, der Parallelismus zwischen beiden. In welcher Welt nun, wenn wir sie so als Welt sehen, wie unsere Träume Welt sind, alles, was ist, Ding ist. Es ist nichts sicherer als daß, wenn das Totenreich die genaue Parallelerscheinung des Reiches der Lebendigen ist, es dann nur Dinge gebe und Raum und Zeit dazwischen, zwischen den Dingen, weilend und strömend. Was aber Ding und Raum, Ding und Zeit, Raum und Zeit zusammenbindet, das ist die Magie, oder das ist das Symbol oder das Ornament als Zeichen und Ausdruck der Magie. Zu einem jeden Ding gehört jetzt dessen Bedeutung so gut, wie in den Bezirken des Irdischen ein jedes Ding seinen Schatten hat. Der Traum ist dann wie der Schatten, den ein Ding über das Grab hinaus- oder hinüberwirft, und dieser Traum hat dann

auch immer seine Bedeutung: um des Todes, um des zukünftigen Lebens und um der Zukunft willen.
Das Magische des neuen Traumes aber liegt darin, daß er nichts bedeutet. Oder nichts anderes als sich selber, als seine neue oder andere Dichtigkeit oder als die vollkommene Einheit von Form und Inhalt, von Wesen und Verwandlung, von Sinn und Sinnlosigkeit. Und gleichwie in der Dichtung die Einheit von Form und Inhalt nur durch die Einbildungskraft statthat oder gilt, so im Traum durch jene Magie des sinnlos Sinnvollen, welche dem Menschen, dessen wahrer Sinn die Freiheit ist, unbenommen bleibt.
Wir gewahren auch hier die ungeheure Einschränkung der Magie durch die Einbildungskraft, wie wir sie verstehen: durch die Einbildungskraft, heißt das, der schöpferischen Persönlichkeit. Wir wissen, daß, was dem puren Kollektivum die Magie ist, dem Einzelnen die Einbildungskraft sei oder daß sich das Kollektivum zum Einzelnen so verhalte wie Magie zur Einbildungskraft. Im Traum erblicken wir nun eine Brücke vom Kollektivum zum Einzelnen und zurück, oder im Traume strömen nach unserer Meinung beide ineinander und mischen ihre Wasser. Wir wüßten keinen tieferen Sinn dem neuen Traum oder dem Traum des neuen Menschen anzudichten als diesen. Oder jeder andere Sinn erscheint uns als ein Grenzfall dieses tiefsten Sinnes oder offenbarer Unsinn zu sein.

21

Die Freiheit als letzter Sinn hat der antiken Machtwelt gefehlt, fehlt der Machtwelt als solcher überhaupt. Soweit also der Traum Ausdruck und Instrument der Machtwelt ist, wird er sich auf die Zukunft zu beziehen haben oder nur solche Deutungen zulassen können, welche das Zukünftige aufzuhellen imstande sind.
Daraus ergibt sich nun für uns die folgende Unterscheidung: Der Traum des Machtmenschen oder des im entscheidenden

Sinn Tätigen (jener also der Klytemnaestra aus der Orestie oder der Athalie bei Racine) ist Angsttraum in bezug auf die Zukunft. Der Mensch, heißt das, hat Angst vor dem Kommenden. Wenn wir nun, aus der Machtwelt in jene der Persönlichkeit oder auch in jene der Gegenwart in dem genau beschriebenen Sinn schreitend, an die Stelle der Zukunft die Freiheit, besser das Unendliche der Freiheit setzen, so wird die Angst in den Mittelpunkt geworfen und bleibt dort. Beide Träume sind Angstträume: der des Menschen der Macht, des Königs und jener des Einzelnen und Armen. Nur ist die Angst des neuen Traumes keine Angst mehr vor der Zukunft, sondern die Angst der Wesen selbst, Angst an sich.
Brauchen wir noch hinzuzufügen, daß diese letzte Angst in uns dem Kollektivum angehöre, welches und soweit es ein jeder in sich trägt oder darin wurzelt? Wir haben damit eine nähere Bestimmung gefunden für den Traum, denn dieser hat uns nun als Brücke zu erscheinen zwischen dem Kollektivum und dem Einzelnen. Er wurzelt, soll damit bedeutet werden, in der Angst oder führt aus ihr heraus.
Zweifellos ist im Menschen vieles, wie der Ausdruck lautet, verdrängt. Wie sollte auch die Angst in uns alles Verdrängte nicht gierig in ihr Bett aufnehmen! Wir möchten uns so ausdrücken, daß die Verdrängungen genau so alt seien wie die Angst selber, aber daß sie uns als ein Besonderes erst auffallen mußten, da wir die Freiheit ganz und gar in die Idee zu verlegen begannen. Hat es darum einen Sinn, von den Verdrängungen oder dem Verdrängten im antiken Sklaven zu sprechen? In einer Epoche also (der Raumwelt), da die Freiheit noch ganz im Bereiche der Macht lag und davon ihre genaue Definition zu empfangen pflegte?
Weil wir Gegenwärtigen – wählen wir einmal diese Bezeichnung, wir wissen ja, um welche Gegenwart es sich handle: um die Gegenwart in einer Welt zunehmender Mittel und Vermittlungen, in einer Welt, die in Gefahr ist, ihr Gesicht zu verlieren, um die Gegenwart der Sehenden und in diesem

Sinn auch Besitzlosen, denn die Gegenwart des Machtmenschen, des Tätigen, Zugreifenden ist stets mit Besitz, Besitznahme verbunden; umgekehrt gehört Besitz zur Gegenwart des Machtmenschen innerhalb der Raumwelt – weil also wir Gegenwärtigen nicht so sehr Angst vor etwas haben, wie daß Angst Mitte sei, sind unsere Angstträume stets auch und ganz wesentlich Verwandlungsträume, so daß wir dann die Angst den Mittelpunkt eines Kreises von Verwandlungen zu nennen haben.
Frage: Verrät uns der Traum? Kann er uns verraten und preisgeben, solange die Einbildungskraft als zu unserem Wesen dazugehörig und dieses bildend gilt? Oder muß er nicht den Menschen verraten, der und soweit er keine Einbildungskraft hat? Was so viel heißt, wie daß der Traum nur jenen Menschen verrät und gänzlich preisgibt, der und soweit er alles auf eine „erste Ursache", wie immer diese genannt wird: sexuelle Triebe, sozialer Ehrgeiz zurückführt. Haben wir nicht eines zu erklären nie aufgehört von Anfang an, daß der letzte und tiefste, wahrhaft kosmogonische Sinn der Einbildungskraft genau darin liege: nichts auf erste Ursachen zurückzuführen? Haben wir darin nicht auch die eigentliche Tat und den Ruhm derselben erblickt? Und haben wir gerade damit nicht die Freiheit (als Sinn alles Sinnes) zu verknüpfen gewußt?

22

Der neue Mensch, der gegenwärtige oder wie immer sonst wir ihn bezeichnen wollen, braucht ein neues Gleichgewicht oder ist, besser, durch ein solches erst bestimmt. Wir haben stets einzugestehen gehabt, daß die Schwierigkeit heute darin liege, Gleichgewicht und Einbildungskraft zu vereinigen, also keineswegs darin, zu einem Gleichgewicht ohne Einbildungskraft zu gelangen, zu einem Gleichgewichtszustand, der seine Gültigkeit nur innerhalb der puren Machtwelt zu behaupten vermöchte.

Nebenbei haben wir auch nie unterlassen, gerade in dieser Vereinigung von Gleichgewicht und Einbildungskraft, im Rhythmus also, den letzten Sinn der Dichtung anzugeben, welcher Sinn auch jede irgendwie geartete direkte Lehre oder Belehrung ausschließt und ausschließen muß. Es stand uns immer vor Augen, daß nur bei solchen Dichtern, bei welchen Gefühl und Geist im gleichen Maße entwickelt seien, es zu diesem neuen Gleichgewicht, zu diesem neuen Sinn (als dem Mittelpunkt eines rhythmischen Gebildes) kommen müsse. Weshalb wir auch die Unterscheidung zwischen naiver und sentimentaler Dichtung gar nicht mehr oder nur unter besonderen Bedingungen, vielmehr Einschränkungen gelten lassen können.
Mit anderen Worten: bei unserer Auffassung von der Freiheit sind wir stets auf die eine oder andere Weise, sind wir unvermeidlich aus dem Gleichgewicht geraten oder sind wir jenes anderen Gleichgewichtes (ohne Einbildungskraft), welches in der Raumwelt mit ihrem Parallelismus und ihren Analogieen herrscht, nicht mehr fähig oder mächtig. Und der Traum, wie wir ihn eben beschrieben haben, der Traum, welcher Angst- und Verwandlungstraum in Einem ist und keinerlei Auflösung in der Zukunft oder Deutung auf sie zuläßt, wäre dann nur ein Ausdruck für diese wesentliche Gleichgewichtstörung (die ihrerseits sich auch in dem Verhältnis vom Einzelnen zum Kollektiv ausdrücken müßte). Das Korrektiv dazu kann dann also durch keinerlei „Analyse" gebildet werden, sondern muß in jenem höchsten oder tiefsten Sinn, den wir der Freiheit zu verleihen vermögen, muß allein in der Sinngebung durch die Freiheit liegen.
Wir haben es schon einmal[1] so formuliert und kommen an diesem Ort darauf zurück, daß die Idee des Gottmenschentums dazu geschaffen sei, den Menschen, welcher aus der Raum- und Machtwelt der „ersten Ursache", der Analogie und des Parallelismus zwischen Oben und Unten herausgeworfen erscheint, ins Gleichgewicht zu bringen. In der Tat haben

[1] Der Einzelne und das Gottmenschentum (Essays, Insel-Verlag).

wir darin nach unserem Dafürhalten den ewigen (von der Historie gewissermaßen unabhängigen), den eigentlich mystischen Sinn des Gottmenschentums zu erblicken, in dessen Sicht und Erkenntnis heute mehr denn je der Sinn und Beruf des reinen Menschentums, sollte die Menschheit dafür noch in sich selber die Kraft und den Willen aufbringen können, liegen müsse. Wie es kein Gleichgewicht mehr geben kann ohne Einbeziehung der Einbildungskraft oder jedes Gleichgewicht ohne dieselbe einem Schwert ohne Schneide gleichen müßte, so vermag heute reines Menschentum nur im Hinblick oder in bezug auf das Gottmenschentum zu gelten, (was also das stoische Menschentum oder jenes Spinozas auf Grund der Gleichung von Gott und Natur ausschließen oder durchaus stumpf erscheinen lassen müßte).
Wir haben, sooft sich uns die Gelegenheit dazu angeboten hat, die Identitäts- oder die magische Welt von jener der Freiheit zu unterscheiden gewußt und brauchen darauf nicht wiederum zurückzukommen. Im Gottmenschentum ist im weitesten Verstand das eine ausgedrückt, daß wir aus der Identitätswelt herausgeraten seien.
Da es hier um die Welt als Gestalt und um nichts anderes geht, also unmittelbar weder um Fragen des Rechts noch des Heils, so dürfen wir es bei diesem Ausdruck belassen. Alles, was von uns jetzt und sonst darüber: über Geschichte, Mythos, Einbildungskraft, Magie vorgebracht wurde, ließe sich ohne Schwierigkeit auf den einfachen Tatbestand zurückführen, daß wir, wie gesagt, nicht mehr in der Identitätswelt (welcher Art immer) leben und auch auf keinen Fall mehr dahin zurückzugelangen imstande seien. Ebensowenig, wie daß unsere Träume sich in der Zukunft verwirklichen möchten.
Nur das eine sei noch hinzugefügt, daß wir aus einer anderen Gegend abermals zur Frage nach dem Verhältnis von Einbildungskraft und Glauben zueinander gelangen und auf solche Weise von neuem ersehen können, wie nur in der Welt der „ersten Ursache“, in eben der genannten Identitäts-

welt, beide miteinander verwechselt werden können oder das eine an die Stelle des anderen treten dürfe, und wie beide, Glaube und Einbildungskraft, nur im Hinblick auf das Gottmenschentum strenge voneinander zu unterscheiden seien. Ja wir sind bei gründlicher Überlegung auf etwas Neues gestoßen, das Verhältnis der Einbildungskraft zur Freiheit oder zum Sinn betreffend, und zwar darauf, daß jene, die Einbildungskraft, in der Welt oder Sphäre oder Epoche des Gottmenschentums was? bedeuten könne, vielmehr müsse: nicht oder nicht mehr Erfindung, sondern Ebene, Gleichnis. Noch einmal: um der Freiheit oder um des Sinnes oder um des Heiles willen, wenn schon einmal das Wort Heil in Anwendung kommen soll. Ebene und Gleichnis also, gleichwie solches dem Gott als „erster Ursache", dem „Ich bin Ich" oder der magischen Einheit dieses Gottes gegenüber Kaste oder Rang bedeutet hat.
Wir sind in eine Lage gebracht, aus welcher unendliche Beziehungen mit einem einzigen Blick überblickt werden können.

23

Während die französische Sprache sich am meisten von den anderen durch den glücklichen Ausdruck, die glückliche Fassung oder Wendung auszeichnet, beruht der Ruhm der deutschen Sprache auf dem Sinnvollen des Wortes. Darum ist die erstere besser als jede andere zur Wiedergabe dessen geeignet, was im Übereinkommen und durch ein solches lebt, und die andere an erster Stelle dort, wo es um das Aufdecken eines Verborgenen und um das Eindringen in ein Inneres geht. Es ist, als ob die deutsche Sprache sich nur staunend und dem Staunenden ganz zu erschließen vermöchte. Wehe dem Schreibenden, wehe der Rede, wenn dieser Hauch oder Flaum des Staunens von den Worten weggewischt erscheint!
So unterscheidet die deutsche Sprache zwischen Erdichten und Dichten. Wir stellen nun die Frage, ob die Zukunfts-

träume, wovon eben die Rede war, die der Alten und die aller, in den meisten, nein notwendigerweise in allen Fällen nicht Erdichtungen im besonderen Sinne seien, und ob hingegen der neue Traum nicht auch dann eine Dichtung (Verdichtung) sei, wenn er Wort für Wort geträumt oder, wie die Alten meinten, im Schlafe eingegeben worden sei? Auf eine von uns früher gepflogene Unterscheidung zurückgreifend, möchten wir sagen, daß die Allegorie erdichtet und das Symbol Dichtung sei. Der Leser unserer Bücher wird die Richtung sehen, in welcher wir möchten, daß er weiterschreite.
Eine Untersuchung darüber, wie sich Erdichtung und Dichtung oder die beiden Arten des Traumes im einzelnen Falle mischen können, sollte sich als sehr lohnend für den erweisen, der in das Wesen der Dichtkunst einzudringen begehrt. Vielleicht ist der junge Dante der *vita nuova* der erste von allen gewesen, der den neuen, den echten Traum nicht nur zu träumen, sondern auch zu dichten vermocht hat. Wir möchten diese seine hohe Gabe auf die allergrößte Innigkeit in der Beziehung von Geist und Sensibilität, Geist und Sinnen überhaupt zurückgeführt wissen, als in welcher allein die echte Mystik ihre Wurzeln senken kann.
Wir haben hier die sehr nahe Verwandtschaft zwischen der Mystik und diesem unseren neuen Traum festzustellen, welch letzterer nebenbei nichts mit der Banalität des sogenannten „Wahrtraumes“ zu tun hat. Der echte Mystiker (aus Temperament) kann zuletzt gar nicht mehr unterscheiden zwischen Traum und Dichtung, so sehr hat er sich von der Zukunft losgebunden und lebt versunken in das Ewig-Gegenwärtige. Man muß von ihm sagen, daß seine Dichtung, soweit von einer solchen die Rede sein darf, unter der Haut vor sich gehe und statthabe, allwo sie dann mit dem Traum zusammenfallen müsse.
Die Träume der deutschen Romantik scheinen uns im großen und ganzen Erdichtungen zu sein, wobei an Stelle der Zukunft das sogenannte ferne Ideal, die blaue Blume, das kommende Paradies oder wie immer wir das nennen wollen, ge-

treten sind. Die Vereinigung von Geist und Sensibilität ist bei Dichtern wie Swinburne und Hofmannsthal ungleich enger und inniger gewesen, weshalb auch beider Dichtung dort, wo sie gut ist und hält, aus Traum gebildet erscheint. Es möchte geringes Interesse bieten, dem Einfluß Dantes und von dessen *vita nuova* auf die englischen Präraffaeliten, größeres, dem Einfluß desselben auf Swinburne nachzugehen.
Wenn wir nach anderen Beispielen echter Traumdichtung gefragt werden, so sind noch Jean Pauls Traum im *Siebenkäs* zu nennen, der Traum davon, daß es keinen Gott mehr gebe, welcher Traum sich auf das genaueste als ein gedichteter und ganz und gar nicht als ein Wahrtraum im Sinn der *Meistersinger* darstellt, und dann der über jedes Maß sublime vom geprügelten Pferdchen in Dostojewskis *Schuld und Sühne* neben vielen anderen in dessen Romanen.
Es ist evident, daß der Traum der russischen Seele durchaus der neue ist, den wir meinen. Von hier aus wäre dann der ganze Fragenkomplex nach der russischen Form noch einmal aufzurollen. So daß dann die nahe Verwandtschaft zwischen den russischen Kirchenarchitekturen, den alten Ikonen, den Volksmärchen und der Erzählung des neunzehnten Jahrhunderts, zwischen der russischen Einbildungskraft und dem russischen Realismus von neuem enthüllt erschiene. Die offenbare Formenarmut des russischen Realismus geht bestimmt auf die innigere Vereinigung von Traum und Dichtung und diese auf die Nähe von Grausamkeit und Leidensfähigkeit in der russischen Seele zurück.
Die Menschen sind im Traum zugleich grausamer und leidensfähiger als im Wachen.

24

Wir wollen im folgenden einige Beispiele von solchen Träumen anführen, die als Angst- und Verwandlungsträume in unserem Sinne bezeichnet werden müssen:
Es träumt einer, er komme nach vielen Jahren zurück nach

London, wo er oft und lange in seiner Jugend geweilt, und gehe gleich nach der Ankunft, kaum daß er sein Hotelzimmer recht in Augenschein genommen und das Notwendigste ausgepackt hatte, auf die Straße, und zwar soll sein erster Besuch der Bondstreet gelten mit den vielen schönen Auslagen, deren er sich noch erinnert. Doch da er hinkommt, ist es gar nicht mehr die Bondstreet, sondern die Burlington Arcade, und da er sich anschickt, dort die Auslagen zu besichtigen, ist aus der Arcade ein richtiger Tunnel, eine Tube geworden mit ganz leeren Wänden aus grauem Zement, schwach beleuchtet, ohne einen einzigen Laden. Das Wunderbare geschieht nun, daß er, der hindurchgehen will, um am anderen Ende irgendwo herauszukommen – freilich könnte er ja gleich umkehren, doch im Traum gibt es keine Umkehr, so etwas gibt es dort ganz und gar nicht, und darauf ist jeder Traum aufgebaut –, daß er also mit der denkbar größten Geschwindigkeit wie an einem Seile die leere lichtlose Wand aus Zement entlang geschleift, förmlich hindurch gerissen wird.

Wir analysieren und deuten den Traum folgendermaßen, wobei nur noch zu bemerken ist, daß in bezug auf den Traum Analyse und Deutung dasselbe seien: Zunächst ist es ein Traum mit dem, was wir magischen Schein nennen. Es muß uns daran gleich, wie schon erwähnt, auffallen, daß der Träumer nicht einfach umkehre, da die Wände nun einmal leer seien und es nichts zu besichtigen gebe. Frage: Warum aber gibt es im Traum keine Umkehr und somit auch nicht das, was wir Freiheit nennen? Antwort: Weil der Traum, wie wir uns vorhin ausgedrückt haben, unter der Haut vor sich geht. Oder weil, was dasselbe ist, das Subjekt in das Objekt (welche darum und insoweit getrennt sind, weil oder als eben alles eine Haut hat) eingelassen, im besonderen Falle also die Geschwindigkeit (des Subjektes) der Leere der Zementwand angeglichen ist und in ihr sich auflöst oder aufgeht. Am Ende des zementierten Tunnels ist dann alles aus und zu Ende: Subjekt, Objekt, der ganze Satz.

Umkehr, Entscheidung, Wahl, das hängt sozusagen an der Haut, an der Oberfläche, am Innen und Außen der Dinge, weiter an unserer Distanz zu denselben und endlich an der Einbildungskraft, als welche ganz zuletzt auf die Spannung zwischen und das Auseinander von Subjekt und Objekt, oder wenn man es lieber gleich so will: auf das Maß überhaupt zurückzuführen ist. In unserem Traum soll diese Spannung, dieses Maß auf Null reduziert werden. Daher dann der magische Schein oder die scheinbare Verwandlung des Subjekts in das Objekt oder auch: des Denkens in das Sein, deren beider schließliche, wie im Blitz herbeigeführte Einigung. Alles seit je gepflogene und immer von neuem geübte Gerede von der Einheit des Denkens und des Seins prallt sozusagen an der Haut der Dinge ab. Die so wichtig ist wie irgend etwas. Die sich auch nicht loslösen, ausspannen und zerschneiden läßt gleich der berühmten Ochsenhaut des sagenhaften Gründers von Karthago. Ja, wenn sich die Haut ausbreiten und somit auch von den Dingen abspannen ließe, würde es keine Einbildungskraft geben, oder einer könnte die Haut in die Tasche stecken, wie Achmed das große, eine ganze Stadt bedeckende Zelt der Fee Pêri in die Tasche steckt, und dann freilich könnten oder müßten auch das Denken und das Sein zusammenfallen oder beides sich in das Maß oder in die zerschnittene Ochsenhaut verwandeln.
Aus dem genannten Traum, darin Physik und Metaphysik einander sehr nahe kommen wegen der fehlenden oder ganz, ganz dünnen Haut, lassen sich gar manche Schlüsse ziehen: Gleich der, worauf wir an anderen Orten schon oft genug hindeuten konnten, daß die magischen Religionen ohne die Idee der Umkehr sind.
Oder dann der: Wenn und sooft die Rede vom Traumleben der primitiven Völker handelt, ist sie in dem ganz bestimmten Sinne richtig und ergiebig, daß es darin um eben ein solches Leben unter der Haut, um ein rein Seelisch-Körperliches, um ein völlig Undifferenziertes, ein Leben ohne den Geist, um Magie gehe. Im Augenblick, da der Geist erwacht,

schwindet diese und treten an deren Stelle alle die Kategorieen, Spannungen, Entscheidungen und Unentschiedenheiten, Maße und Maßlosigkeiten des erwachten und in das geschichtliche Dasein gestellten Menschen.
So ist auch ein Negergötze ein Ding ohne Geist oder ein Ding, das Geist geworden ist, der „Geist" in einer Welt von Dingen, aus der Substanz des Seelisch-Körperlichen, aus Traum geschnitten oder gehauen oder geschnitzt. Die Haut, die Form, das Gesicht des Götzen ist zugleich Entblößung, Unform, Blendung und Schrecken, was alles mit dem phallischen Leben oder mit der Gleichung von Maß und Unmaß des phallischen Lebens gegeben ist. So stellen wir auf dem Umweg einer magischen Welt ohne Haut eine sehr deutliche, greifbare Beziehung zwischen dem Traum und dem phallischen (erotischen) Leben her. Freilich kommt alles auf den Umweg, vielmehr darauf an, daß wir die Einbildungskraft nicht auslassen, wenn wir nicht im ganz Platten stecken bleiben wollen.

25

Wir zitieren einen anderen, dem ersten ähnlichen Traum: Einer erwartet jemanden, einen Freund, eine Freundin zum Tee um fünf Uhr. Statt um fünf soll er oder soll sie, heißt es plötzlich, um acht Uhr früh kommen. Jetzt gleich, es fehlen noch zehn Minuten auf acht. Der Erwartende liegt noch im Bett. Er muß also aufstehen. Gleich. Kann er überhaupt in zehn Minuten angezogen sein? Abgesehen von allem übrigen? Wo sind die Strümpfe? Nun beginnt er sich anzuziehen. Ganz langsam, die Minuten rasen. Er kann sich aber diesem Rasen nicht angleichen, es ist, wie wenn ihm die Zeit davonliefe oder als ob sich zwischen ihm und der Zeit ein Loch bildete oder die Zeit entzweigerissen wäre. Er ist nämlich noch immer bei dem einen Strumpf . . .
Ist hier tatsächlich nicht der Fall eingetreten, daß sich die Zeit vom Raum, von den Dingen losreißt? Haben wir hier

nicht den Fall einer absoluten Zeit mit allem, was dazu gehört, der Zeit innerhalb einer Welt von gehäuften Dingen, von Klötzen, der Zeit, in welche sich die Dinge einwickeln ließen und die von den Dingen auch abgezogen werden könne wie eine Haut, der Zeit in einer Welt ohne Spiegel und somit ohne Einbildungskraft, in einer Welt der Verwandlung, als in welcher ein Mensch in seinen Nächsten hineinzuspringen vermöchte, um dort zu verschwinden.

Denselben Begriff von der Zeit finden wir sowohl bei primitiven Indianerstämmen am Amazonenstrom und Orinoko, wo er eng mit dem Begriff der Zahl oder der Identität von Zahl und Ding zusammenhängt, und auch, was höchst überraschend ist, in gewissen Theorieen der neuesten Physik von einer endlichen Welt und einer an den Wänden dieser Welt zurückfließenden Zeit.

Ein anderer Traum: Mehrere Menschen, lauter Bekannte, Nächste, erscheinen vor dem Jüngsten Gericht. Und alle tragen ihr Sündenregister in der Hand, und dieses Sündenregister ist zugleich ein Bankkonto mit einer Ziffer als Schluß oder Ergebnis darauf. Fräulein A**, das an Tugend reichste Geschöpf von allen, die vor dem Richter erscheinen, hat die größte, auch irgendwie klarste Ziffer am Bankkonto, der Träumende selber eine ganz und gar verwischte.

Ein letzter: Einer weiß von einem Verbrechen, einer Unterschlagung, deren sich ein ihm nahestehender Mensch schuldig gemacht hat. Er allein weiß davon und möchte ihm, der schließlich ein Verbrecher ist, den er aber dafür nicht erklären will, weil im Traum alles nachgibt und darin keine festen Grenzen und Definitionen zulässig sind, er möchte dem „Betreffenden" also auf keinen Fall begegnen, und er tut auch alles, damit es zu einer Begegnung nicht komme. Ja, es ist so, wie wenn alle Straßen, Gärten, Häuser, Tore und Türen der Stadt, darin er lebt und sich bewegt, nur dazu da wären, um zu verhindern, daß er dem „Betreffenden" begegne. Unversehens aber ist er in einem Garten, in einer Abteilung desselben, einer sehr entlegenen, den meisten Menschen unbe-

kannten, dort, wo Blumen auch verkauft werden, was die wenigsten wissen. Da er aus dem Garten heraustritt und die Tür aufschlägt, geht er, der „Betreffende", der Verbrecher, vorbei, mit noch jemandem. Er ist es ganz bestimmt, kein Zweifel. Doch kaum daß dieser vorbei ist, dreht er sich um, und indem er sich umdreht, ist er es nicht mehr, sondern ganz jemand anderer, ein ganz Unbekannter.

Hier sind Angst und Trieb eines, ist die Angst Mitte und Wirbel einer Welt, die uns einsaugt und einschlürft. Die Verwandlung nun liegt darin, daß der andere, der Meidende, Ängstliche ebensogut das Verbrechen, die Unterschlagung hätte begehen können wie der Verbrecher selbst. Recht beruht auf Definitionen, Definitionen und Trennungen auf Eigentum und umgekehrt; in der Angst fehlt beides, daher die Verwandlung und Magie.

26

Wir gehen im größten Bogen aus den Bezirken des Traumes über in jene des der Traumwelt entlegenen Geschmackes. Als von welchem gleich das eine hervorgehoben werden muß, daß er den Gegenstand, an welchen er sich wendet, unmittelbar berührt. Es gibt darum nicht so etwas wie Geschmack auf Distanz. Weshalb auch der Geschmack im engeren Sinne als Inbegriff des sinnlichen Interesses zu figurieren hat und nicht statt seiner das Gesicht, das Gehör oder der Geruch, und zwar um der genannten unvermittelten Berührung des Gegenstandes, um der hier notwendig fehlenden Distanz willen. Der ideale Gegenstand des Geschmackes wäre darum das Muster. Auch das Gesicht wird dem Muster gegenüber zum Geschmack. Nichts ist vom Traum so weit entfernt wie das Muster.

Der Geschmack wendet sich einem Bestimmten und Begrenzten, der Oberfläche und Haut der Dinge zu. Auch das Vage, Ineinanderfließende stellt dort nur die Haut und Oberfläche dar, wo der Geschmack damit in Berührung kommt. Wes-

halb er dort allein für souverän gilt, wo eine geschlossene, mit festen Grenzen versehene, durchaus einheitliche Welt vorliegt: in Frankreich, im alten Griechenland. Dazu kommt noch, daß sich niemand lieber auf den Geschmack den schönen Dingen gegenüber berufen wird als der Räsoneur. Wir meinen, daß nur in der chinesischen Kunst und in deren Derivat: der japanischen der Geschmack sich mit dem Sublimen verbunden habe, was mit großer Bestimmtheit auf die unter die Haut dringende Vernunft des chinesischen Menschen zurückzuführen ist.

Das wäre das eine, was über den Geschmack gesagt werden muß: daß er an der Haut haften bleibt. Die Frage ist erlaubt, ob er sich nicht dort, wo er aus sich selbst heraus produktiv wird, mit Erfindung decke. Muster können nur erfunden werden. Hier bedeutet Erfinden einmal nicht soviel wie Finden.

Das andere: Der Mystiker allein weiß Gott, das Göttliche, das Unendliche und Grenzenlose zu schmecken und auf solche Weise mit dem Geschmack unter die Haut zu dringen. So verwandelt sich seine Einbildungskraft in puren Geist, ein Prozeß, der ihn vom Dichter unterscheidet. Weshalb wir auch nirgend den Geist so als ein Körperhaftes, das innere Licht so als einen Schein und ein Leuchten und das Wort so bloßgelegt bis in dessen Wurzel empfinden wie beim Mystiker. Ihm fehlt notwendig eines: die eben genannte Erfindung. Mystiker erfinden nicht. Statt deren steht bei ihm die Aneignung, welche sich hier als produktiver Akt erweist. Bei niemandem ist Ursprünglichkeit auf so legitime Weise mit Wiederholung, ja Eintönigkeit verknüpft wie beim Mystiker.

Schlußergebnis aus dem Gesagten: wir vermögen die Schale, und wir vermögen gleicherweise den Kern zu schmecken. Was vermögen wir aber unserer Natur nach nicht zu schmecken? Antwort: das Drama, den Rhythmus, die Verwandlung. Dorthin vermag in der Tat der Geschmack als solcher nicht zu dringen: in die eigentliche Domäne, in das

ewige Zwischenreich der Einbildungskraft mit deren Fugen und Spaltungen.

Wir führen als Beispiele zur Verdeutlichung unserer Behauptung Michelangelos und Fra Angelicos Jüngstes Gericht an. Wodurch unterscheiden sich beide wesentlich voneinander? Bei Fra Angelico decken sich Einbildungskraft und Geschmack, deckt sich das Symbolische mit dem Kostbaren und ganz und gar Raren, womit im übrigen alle religiöse Kunst im strengen Sinn gekennzeichnet werden muß. Das Schöne ist vom Häßlichen, das Köstliche vom Ekel- und Grauenerregenden ebenso streng geschieden wie das Gute vom Bösen: geschieden durch Gott, vielmehr durch dessen Spruch und Rede, fast möchten wir sagen, durch das Diskursive des Gottesbegriffes. Durch welchen auch jedes mögliche Drama zum Spiel werden muß, zum Reigen um Gott als Mitte.

Michelangelo nun geht der Spruch nichts an. Ihn kümmert wesentlich, heißt das, der Mensch vor der Erweckung, der eben erwachende, besser: der Mensch an der Grenze von Schlaf und Wachen, an der Grenze von Seligkeit und Verzweiflung, der Mensch der Grenzen überhaupt, der Mensch, der den Gegensatz braucht zum Dasein, ihn kümmert das Drama statt des Spieles. Daher auch der große, ja schreckliche Ernst seiner Menschen, jener Ernst, der mehr ist als Ernst, denn mit allen seinen Eigenschaften will der Mensch des Dramas, eben jener, der den Gegensatz braucht, um dazusein, über sich selbst hinaus. Darum ist es so schwer, von ihm zu sagen, wie er in Wirklichkeit sei; und darum hat er Einbildungskraft, oder darum braucht er die Einbildungskraft, um zu leben (ohne den Spruch und das Diskursive der Begriffe), um sich zu vollenden oder zum Sinn des Ganzen zu gelangen.

Man kann von ihm wohl auch sagen, daß er statt des Spruches die Idee habe oder in der Idee lebe. Der Spruch wird zur Idee in dem Moment, da die Bewegung der Freiheit einsetzt.

Es gibt dann noch einen Spruch oder eine Rede: den Zauber-

spruch, die Sentenz, womit allein das Wirken der Dämonen gebannt werden könne. Wer diese drei Dinge zu trennen weiß: den Spruch Gottes oder das Gesetz am Ende der Tage, ferner den Zauberspruch, welcher in so vielen Erzählungen aus 1001 Nacht die Dämonenwelt einzugrenzen hat, und endlich die Idee, der weiß auch drei Welten auseinanderzuhalten.

Ein anderes Beispiel bieten uns die Sprachen Racines und Shakespeares. Wir dürfen auch bei Racine, ähnlich wie bei der Kunst der Chinesen, von einem sublimen Geschmack reden. Seine Sprache ist völlig bildlos, und so können wir sie, so dürfen wir das Wort bis hinein in die Vokabeln und Konsonanten und deren Relation zueinander schmecken. Metaphern müßten die Reinheit der Geschmacksempfindung trüben oder sich zwischen unsere Empfindung und deren Gegenstand einschieben. Es handelt sich bei Racine nicht so wie etwa bei Goethe um Schönheit, o nein, sondern um die Rede von Königen und um die innigste Einigung von Dichtkunst und Konvention, woraus auch das eminent Nationale Racines entspringt. Die reine Schönheit Goethes ist, gleich jener Platons, Ausdruck eines höchsten Menschentums und nur auf diesem Weg oder Umweg national, vielmehr deutsch. Die Schönheit Racines ist ebenso wie der französische Geist überhaupt wesentlich unplatonisch.

Wir kommen von hier abermals auf das, was wir vorhin das Glückliche der französischen und das Sinnvolle der deutschen Sprache genannt haben. Es liegt im Wesen des Geschmackes, daß er die Spur des Glücklichen verfolge; es besteht, soll das heißen, ein wundervolles Übereinstimmen zwischen beiden, dem Glücklichen und dem Geschmack, was eben auf ewig gültige, einmalige Weise in Racines Sprache zum Ausdruck kommt. Dem Sinnvollen hingegen vermag der Geschmack allein nie auf die Spur zu kommen. Ebensowenig wie der Schönheit in deren ganzem Umfang.

Wer aber möchte gar die Verse des alten Lear schmecken wollen, wer die Worte, womit dieser auf der Heide im Ge-

witter umherirrend Wolken, Sturm und Blitz anredet: then let fall your horrible pleasure . . . Hier sind Sprache und Bild, Mensch und Sprache so eines, wie es nur noch im Mythos statthat. Wir haben nicht eine Welt nach dem Muster einer anderen bestehenden, sondern die Welt sozusagen noch einmal. Ohne Muster. Der Geschmack aber vermag sich ohne Muster nicht zu behaupten.
Innerhalb der Antike hat sich die Einigung zwischen Sprache und Bild, zwischen Mensch und Sprache nie so innig vollzogen und vollziehen können wie bei Shakespeare: eben um der Nachahmung, um des Musters willen, als welche zwischen die Welt der Dinge und die Welt der Bilder eingeschoben sind. Daher das Stereotype und auch Rhetorische der antiken Metapher, der Umstand, daß sie sich leicht ablösen läßt. Shakespeares Metaphern lassen sich nicht ablösen. Weil keine Vorlage da ist oder weil auch Gott nach keiner Vorlage schuf.

27

Von Michelangelo, von Shakespeare, auch von Rembrandt gilt das gleiche, daß sie nämlich in einem letzten Sinn der Spruch, wie wir uns ausgedrückt haben, nichts mehr angeht, oder auch, daß ihre Welt nicht mehr auf den Spruch, die Rede, das Gesetz, sondern auf die Freiheit bezogen ist und in ihr ausgeht. Und so ist ihr Gott Geist oder gilt von ihrem Gott nicht mehr die Identitätsformel der alten magischen, halbmagischen und Gesetzesgottheiten: Ich bin, der ich bin, oder: Es gibt nur einen Gott. Mit anderen Worten: ihr Supremes liegt genau darin, daß sie an Stelle des Mythos das Drama des Menschen (als welcher, noch einmal, den Gegensatz braucht um dazusein und sich somit der Identitätswelt entwunden hat) und zwar dieses als ein dem Mythos Ebenbürtiges und darum ewig Gültiges hinzustellen die Kraft hatten.
Es ist aber nicht so wie bei den Griechen, daß das Drama gewissermaßen die Blüte des Mythos bilde, sondern so, daß

der Mythos in der Form des Dramas weitergedrungen sei und weiterdauere ins Unendliche, nie Abzuschließende, oder auch, daß der Mythos fortdauere im Drama des freien Menschen oder jenes, dessen Gott Geist ist. Die Idee dieses Gottes oder auch die Idee der Freiheit in diesem einzigen Sinn hat nicht nur dem ganzen Altertum, sondern auch den Griechen gefehlt. (Und damit alles, was an dieser Idee hängt: die Inkommensurabilität des Ich, die Idee der Persönlichkeit.) Was wiederum in wesentlichem Zusammenhang mit dem über das Muster und die Nachahmung Vorgebrachten steht. Gott, vielmehr der Demiurg hat nach einem Muster geschaffen, das ihm im eigenen Geiste vorgelegen ist.

28

Wir sind also nicht in der Lage oder geschaffen, den Rhythmus als solchen (oder auch das Drama als solches) zu schmecken. Auch nicht: zu sehen, hören, riechen und berühren, so wir uns den Geschmack in Gesicht, Gehör, Geruch und in ein Tasten übersetzen. Daraus folgt, daß wir auch nicht in die Lage kommen können, das Bild, die Metapher, die Verwandlung innerhalb eines rhythmischen Gebildes oder Geschehens zu schmecken oder mittels des Geschmackes aus dem Ganzen zu sondern oder herauszuheben.
Wenn wir nun feststellen müssen, daß der Rhythmus, daß ein rhythmisches Gebilde oder Geschehen aus Bildern als Stoff bestehe, so bedeutet das soviel wie, daß das, was wir gemeiniglich Geschmack oder auch Gesicht, Gehör, Geruch und Tasten, diese im Sinne von Geschmack, nennen, sich in Gegenwart des rhythmischen Flusses der Bilder in Einbildungskraft umsetze, als in welcher dann alle Sinnesempfindungen ineinandergreifen und sich gegenseitig steigern und zu einem einzigen Sinn gleichsam versammeln. Weshalb wir auch die Einbildungskraft die Sinnlichkeit der Seele nennen dürfen.
Daraus ergibt sich für unsere Betrachtung dreierlei. Erstens:

Im allgemeinen die wesentliche Verbundenheit von Rhythmus und Einbildungskraft, vergleichbar jener zwischen Konvention und Geschmack, so daß mit dem einen auch das andere gesetzt sei und es sinnlos erscheine, das eine ohne das andere zu denken. Eine Welt, heißt das, soweit sie rhythmisch geordnet ist oder in Rhythmen sich ausdrückt, ist aus Einbildungskraft kreiert. Womit freilich noch nicht behauptet wird, daß die Welt purer Rhythmus sei und aus Bildern der Seele sozusagen bestehe.

Zweitens: Das Kreative der Einbildungskraft im Zentrum des rhythmischen Geschehens, die anzunehmende Zwischenwelt[1] derselben, welche von uns schon herausgehoben wurde. Das im wahren Sinne Produktive der Anschauung, deren Beziehung zur Zeit, die Beziehung dieser zum Spiegel.

Hier sei das Folgende angefügt: es geht oft die Rede von Fiktionen, die am Grunde der Dinge liegen sollen. Wir aber behaupten hier das Aufbauende der Einbildungskraft. Beides darf unter keiner Bedingung durcheinandergeworfen werden. Fiktionen wie: der Wille, das Ding an sich, das Atom, die Energie, das Gold als Währungseinheit, der Fortschritt als Weg der Vernunft usw. sind stets und durchaus Ergebnis einer Analyse. Auch das Nichts müßte sich als eine Fiktion erweisen, sollte die Analyse darauf stoßen. Soviel über Fiktionen und deren Wichtigkeit.

Von der aufbauenden Einbildungskraft hingegen ist mit vollkommener Sicherheit zu sagen, daß sie niemals zu irgend-

[1] Wir finden in dem Essay *La Politique de l'Esprit* des bedeutenden Paul Valéry den Satz: La crainte a élevé des temples, la crainte s'est enfin changée en ces merveilleuses supplications de pierre, en édifices magnifiquement significativs, qui sont peut-être la plus haute expression humaine de beauté et de volonté. Das ist noch achtzehntes Jahrhundert, französisch, Vergottung des Geistes und Vergötzung der ersten Ursache. Dagegen setzen wir unser Zwischenreich der Einbildungskraft, das eigentliche oder wahre Reich der Verwandlungen oder Vermittlungen, das ewige Reich des Mittlers, der gleichsam den formidablen Stoß der ersten Ursachen aufzufangen berufen ist. Ohne welches es nie zu solchen Wundern hätte kommen können, wie es jene Tempel sind.

welchen Fiktionen zu gelangen vermöchte oder dazu die Aufgabe hätte. Wer also auf einem anderen als dem rein analytischen Wege zu Fiktionen zu gelangen und damit gleich den Bekennern des Pragmatismus sogar wichtig zu tun, ja solche zu verkündigen oder zu predigen versucht, wird damit auf das bestimmteste nur eines offenbaren: Mangel an Einbildungskraft. So läßt sich von Gott behaupten, daß er nur eines unter gar keiner Bedingung zu sein vermöchte: eine Fiktion. Wir lassen den Satz so stehen und sehen von jeder Erläuterung ab.

Drittens jenes neue Verhältnis des Dichters zu dem, was wir Leben, Natur, Umwelt, Gegenstand oder wie immer sonst nennen, welches mit Goethe eingesetzt hat. Um es so kurz wie möglich zu sagen, hat Goethe durch sein Leben und sein Werk, vielmehr durch die neue Verbundenheit beider die rationale Psychologie und die davon abhängige Heilslehre zerstört. Hier steht er schicksalhaft neben Kant. Die rationale Psychologie beruht auf und besteht in der Trennung von Seele und Körper. Der letzte Sinn der Goetheschen Dichtung aber ist Aufhebung der Grenze oder Trennungslinie zwischen beiden durch die Einbildungskraft. Darüber liegt keinerlei Doktrin vor, doch ist darin das Geheimnis, das letzte, des Goetheschen Verses, der Goetheschen Sprache verborgen.

Wie wir bei Shakespeare von der Einheit von Mensch und Sprache zu reden haben, so bei Goethe von der Einheit von Seele und Sprache. Es ist das erste Mal, daß die Seele unmittelbar in die Sprache überfließt oder davon aufgefangen wird wie das Wasser der römischen Fontänen von Muscheln und Becken. Vor Goethe hat noch eine Grenze, eine Vermittlung zwischen beiden im Begriff oder in etwas, das starr ist wie der Begriff, bestanden gleich jener zwischen Körper und Seele innerhalb der rationalen Psychologie oder von derselben Art und aus derselben Wurzel, im Letzten zurückgehend auf die antike Maßvorstellung und durch diese, wie wir es oft betont haben, der Identitätswelt der Antike ver-

bunden. Alles das erscheint jetzt bei Goethe, vielmehr durch ihn aufgehoben und aufgelöst. Ebenso wie der Mythos. Damit zugleich die große Form, die strenge Scheidung und Hierarchie der Formen, als welche gleichfalls in der antiken Maßvorstellung und im großen Prinzip der Nachahmung eingeschlossen liegt.

Statt dessen jetzt die neue Einheit von Dichtung und Wahrheit, von Poesie und Prosa, hervorgerufen, noch einmal, durch die neue, durch die unmittelbare Beziehung von Seele und Sprache zueinander, und der neue, fließende Symbolismus der Form, als welcher im weitesten Sinn von der neuen, der absoluten Musik des endenden achtzehnten und beginnenden neunzehnten Jahrhunderts bedingt erscheint.

Aus dieser Bestimmung der Goetheschen Dichtung erhellt das völlig Unstatthafte, weil Absurde, bei Goethe von einem Monismus im Sinne Spinozas oder gar in jenem ganz rohen, ja gemeinen zu reden, welchen ein gewisser Zweig der Wissenschaft, vornehmlich der chemischen, diesem Begriff im ausgehenden neunzehnten Jahrhundert zu geben wußte. Beide Monismen ignorieren die Einbildungskraft, der erste auf eine beinahe religiöse Art und Weise, der zweite nur auf eine alberne.

Erhellt weiter das ebenso Unstatthafte und Absurde, in Goethe den Entdecker des Unbewußten zu sehen. Wo Einbildungskraft in dem neuen Sinn herrscht, dort besteht immer so viel Unbewußtes, als unser Bewußtsein verträgt oder verbraucht oder zu wecken imstande ist. Nur wo Einbildungskraft fehlt, stören beide einander. Und nur wo Einbildungskraft fehlt, fehlt auch der Geist oder läßt dieser sich durch den Verstand vertreten und scheint es, als ob der Geist von der Zerstörung der Seele allein zu leben hätte, denn ebenso wie zwischen Seele und Körper vermittelt die Einbildungskraft zwischen Seele und Geist. Woraus sich die letzte Schlußfolgerung ziehen ließe, daß es seit Goethe den sogenannten „geistlosen“ Dichter gar nicht mehr geben oder ein solcher keinen Anspruch auf irgendeinen Rang erheben

könne, weil eben Geist dort, wo Einbildungskraft wirklich vorhanden ist, Natur nicht zerstören oder aufheben kann. Oder nicht anders, als das Schicksal den Helden zerstört oder aufhebt.

29

Wir fordern hier am Ende einer langen Betrachtung dazu auf, das Folgende zusammenzusehen und begreifend sich anzueignen: wie das Menschentum Goethes, das den Mythos der Jahrtausende und was damit verknüpft ist: rationale Psychologie u. a. m. abzulösen berufen war und dadurch zur höchsten Geltung kommen sollte, zusammengehe mit der hervorgehobenen Einheit oder Einigung von Sprache und Seele, und zwar so sehr, daß, wer das eine gedacht hat, auch das andere denken müsse. Wobei auch nicht übergangen werden darf, daß das Menschentum Goethes wie kein anderes seit Plato und Leonardo da Vinci an der Schönheit hänge, da diese unvermittelt der Einheit von Sprache und Seele entquillt und somit ohne Vorlage ist, was immer dagegen von Menschen ohne Anschauung vorgebracht werden möchte.
Die griechische Schönheit hatte die Vorlage, und zwar, wie wir nie müde werden zu behaupten, in Rücksicht auf den mythischen Hintergrund, als von welchem sich alles griechische Wesen abhebt. Plato verwandelte dann die Vorlage, das Muster in die Idee, und an Stelle des Mythos tritt der Eros. Idee und Vorlage stehen darum zueinander wie Eros und Mythos oder auch wie Einzeltum und Art oder Menschentum und Nation. Die Menschheit hatte, wenn das hier angebracht werden darf, drei Schirmherren der Schönheit. Wir haben sie eben nebeneinandergestellt: Plato, Leonardo da Vinci und Goethe. Gemeinsam war ihnen die Schönheit als die Einheit des Geistig-Sinnlichen, Schönheit als Ausdruck des Menschentums; was sie trennte, war der Eros. Der bei allen dreien verschieden war.
Das ist das eine. Um zum anderen zu gelangen, holen wir sehr weit aus, indem wir nämlich überlegen, daß das Men-

schentum Goethes, als zu welchem die Sehnsucht und das Ausarten in das Romantische dazugehört wie das Atmen zur Lunge, sich in der denkbar größten Entfernung behaupte und zu behaupten habe von jener Identitätswelt der magischen Gottheitsidee, wie sie sich am Grunde der von Goethe eine Zeit lang sehnsüchtig geliebten Welt des islamitischen Ostens vorfindet. Aus welcher Überlegung dann das Menschentum Goethes einen neuen Sinn gewinnt. Und als erstes innerhalb jener wäre das eine gleich festzuhalten, daß, wenn bei Goethe von einer Einheit im strengen Sinne gesprochen werden solle, eben keine andere in Betracht zu kommen habe als die zwischen Seele und Sprache, eine Einheit also, wie sie sich niemals im Schatten der magischen Identitätsformel des islamitischen Gottes (Ich bin der ich bin, oder: Es gibt nur einen Gott) zu bilden vermöchte.

In der Welt Goethes, und damit sagen wir davon das zugleich Allgemeinste und Gültigste aus, erscheint eines aufgehoben: jene andere Einheit von Wort und Ding, der Grund also jeder magischen Identitätswelt. Zugunsten, wenn wir es so ausdrücken dürfen, eben der Einheit von Seele und Sprache. Wir haben drei Einheiten, die wir auseinanderhalten sollen: Die magische von Wort und Ding, die mythisch-persönliche Shakespeares von Mensch und Sprache und endlich als letzte die Goethes: von Sprache und Seele. Die Betrachtungen, die sich aus der Konfrontation aller drei ergäben, sind ohne Ende. Im Grunde genommen haben wir unsere ganze Ästhetik darauf aufzubauen gehabt. Uns geht es aber an dieser Stelle um die Gegenüberstellung der beiden Welten des Islam und Goethes, und dazu sei das Folgende noch bemerkt, den Traum betreffend und an die Betrachtung darüber, von der wir ausgegangen waren, wieder anknüpfend.

Nichts erscheint uns so irreführend wie die übliche Rede von der traumhaften Welt des Ostens, vom träumenden Asien oder wie man sich sonst, sooft die Rede darauf kommt, ausdrücken mag. In Wirklichkeit ist es so, daß die Seele unter

dem sich darüber wölbenden traumlosen Geist des sich selber ewig gleichen islamitischen Gottes ab- und dahinfließt, wie Träume ab- und dahinfließen, den unterirdischen Strömen ohne Mündung gleich. Womit bedeutet ist, daß Seele und Traum durch die Idee des Dahinströmens verbunden seien oder daß es kein anderes Strömen gebe unter dem starren Himmel der magischen Gottesgleichung als das Strömen und Abgleiten des Traumes oder daß die Seele des Islamiten nur darum träume, weil oder solange sie von Gott oder dem Geist getrennt ist wie der Strom von der Mündung.

Kann der Traum anders als sehr sinnlich sein, solange die magische Gleichung von Wort und Ding besteht? Liegt nicht im Ornament, im Dekorativen der islamitischen Kunst die Idealisierung des sinnlichen Traumes vor, dessen Erstarrung in Rücksicht auf eben die Gleichung von Wort und Ding oder in Hinblick auf das künftige Paradies, das keine Verwandlung im strengen Sinne, sondern nur eine Erhöhung des sinnlichen Zustandes bringen wird? Dürfen wir den Traum des Islamiten nicht die Sinnlichkeit der Seele nennen vor deren Vereinigung mit dem Geiste Allahs im Paradies? Ist jener darum nicht, wir wiederholen, soviel wie das Dahinströmen der Seele?

Goethes Seele fließt in der Sprache aus oder in sie und in ihr über, weil der Geist nicht mehr Geist der Zukunft, sondern Gegenwart oder Verwandlung des Gegenwärtigen ist, als welche ohne die Idee der Freiheit nicht statthaben kann. Goethes Seele ist in der Sprache um der Freiheit in deren höchster Bedeutung willen, und Freiheit in eben diesem höchsten Sinn ist und gilt um der Wirklichkeit willen. Die Idee der Wirklichkeit fehlt wiederum der islamitischen Welt um eben der Gleichung willen: von Wort und Ding.

Der Begriff der Freiheit bringt uns noch einmal auf jenen der Angst:

Die Angst der Islamiten ist die Angst derer, die eingeklemmt sind zwischen Anfang und Ende, zwischen Gott und Gott, ist die Angst der Dämonen und vor den Dämonen. Es ist

zu sagen, daß, da sich „die reine und klare Lehre“ Allahs bildete, trotzdem die Dämonen bleiben mußten, und zwar um der Angst und Einklemmung willen.
Auch um des Abstandes willen zwischen Seele und Geist oder zwischen dem abströmenden Träumen und dem darüber gespannten Wissen und der Vorsehung Gottes.
Dieses Dämonenreich ist nun dort zu Ende gekommen, wo nicht mehr die Einheit von Wort und Ding vorliegt, sondern die andere, neue anhebt von Seele und Sprache in jener Welt, darin die eine Wand nach der Freiheit hin aufgeschlagen erscheint. Und damit ist auch der Traum ein anderer geworden oder ist der neue Traum gekommen, der Traum des Einzelnen, von dem wir geredet haben, mit der einen offenen Wand, der Traum jenes Menschen, der aus der Identitätswelt für immer vertrieben ist, der Traum endlich, an dessen Beginn die Einigung von Seele und Sprache bei Goethe steht.
So haben wir die Beziehung Goethes zum Einzelnen über den Traum hin, so haben wir die Beziehung der Sprache Goethes zur Sprache des neuen Traumes oder besser: zur Sprache der folgenden Generationen aufgedeckt. Die große Gefahr ist jetzt, daß die Sprache die Seele austrinkt, wie der Traum die Seele auszutrinken vermag, oder daß die Sprache die Seele überwächst und überwuchert gleich dem Traum.

III

EINBILDUNGSKRAFT UND ZAHL

I

Der primitive Kollektivmensch und das Kind, beide, leben, indem sie sich gänzlich den Eindrücken der Sinne hingeben, in einer Welt, die zugleich ewig ist und endlich oder eingeschränkt. Somit gehen ihnen zwei Vorstellungen ab: das Unendliche als Grenze und unser Begriff von der Zahl, das rein Formale desselben, die sich beide gegenseitig so sehr bedingen, daß wir mit dem einen auch das andere setzen.
Mit anderen Worten: die Zahl nähert sich beim primitiven Kollektivmenschen dem Ding. Oder: die Zahl sucht sich an die Stelle des Dinges zu setzen. Oder: die Zahl sucht Inhalt zu sein. Welches Streben oder welche Neigung sich aus zweierlei zu ergeben hat: erstens aus der genannten Vereinigung von Ewigkeit und Endlichkeit der Welt, und zweitens aus dem Umstand, daß die Welt des primitiven Menschen ebenso wie die des Kindes aus Dingen besteht, aus ganzen, die Welt füllenden Dingen, und noch nicht aus Schein und Wesen.
In der Tat können wir uns eine vollkommen endliche Welt nur als eine solche von Dingen oder Spielzeugen, von Glücksfällen, Zufällen, Chancen denken, worin allein dann die Zahl, indem sie mit dem Ding oder Glücksfall zusammenfällt, ihren formalen Charakter zu verlieren und Inhalt zu werden scheint. Die sogenannten magischen, die heiligen oder Urzahlen illustrieren am besten das, was wir den Näherungsprozeß zwischen Zahl und Ding oder Glücksfall nennen wollen.
Wir stellen hier die Frage, ob die magische oder heilige Zahl Ursprung oder Quelle nicht in der magischen Gottheit von der Art Allahs oder Jehovas besitze, als welche eins mit sich selber und ihren Namen sind und worin allein Ding und Zahl zusammenfallen, ob also die heiligen Zahlen oder Zahlenverhältnisse nicht als Ausstrahlungen eben jener Gottheiten oder Gottesgleichungen zu bezeichnen seien.
Das einem großen Teil der heutigen Menschheit geläufigste Beispiel einer Gottesgleichung wäre die Trinität oder die

Gleichung von Eins und Drei. Bedeutet diese im letzten Grunde etwas anderes als das An-sich-selbst-Gebundensein der göttlichen Wesenheit, Einheit von Ding und Phantasma im Absoluten, von Form und Formel ebendaselbst und ferner den Umstand, daß in dieser Form die Gottheit vor der Schöpfung der Welt dasein konnte oder um dieser Formel willen eine Differenz oder ein Hiatus zu bestehen vermag zwischen Schöpfer und Geschöpf? Hieran ließen sich mancherlei Betrachtungen anknüpfen, auf welche wir an dieser Stelle verzichten müssen, Betrachtungen darüber, wie einerseits der Mensch aus jener Differenz das göttliche Gesetz beziehe und wie andererseits nur das Opfer und das Drama des Gottmenschentums ihren letzten Sinn aus der Tilgung dieser Differenz gewinnen.

2

Die Menschen haben das Ich, und sie haben die Zahl, welche beide, Ich und Zahl, ihrer Art nach verschieden sind. Und doch besteht bei jenen das Verlangen, Ich und Zahl zusammenzubringen und auf solche Weise das Ich zu fixieren. Der Erfolg dieses Bemühens ist dann der Götze oder die Gottheit als Götze, auch der Dämon und der Engel. Darum sagen oder schreien alle Götzen und Dämonen welcher Art immer: Ich bin Ich, und was dasselbe ist, setzen sich selber jeder seinem Namen gleich. Und darum dürfen sie es sagen, oder auch: daher kommt es, daß ein Satz wie: Ich bin Ich, wenn ihn ein Götze oder Dämon oder der Herr über alle Dämonen ausspricht, nicht leer und kraftlos ist. Daher kommt es endlich, daß die Dämonen, wenn sie die Menschensprache reden und aus den Bezirken ihrer eigenen Gleichung heraustreten, ebenso leicht lügen wie die Wahrheit sagen oder die Wahrheit, besser, mit der Lüge vertauschen.
Was wir Menschen nicht dürfen, denn wenn ein Mensch, jenes Geschöpf also, das darauf angewiesen oder dazu bestellt ist, zwischen Wesen und Schein zu unterscheiden, sagt: Ich

bin Ich, so wird ein solcher Satz im Augenblick anmaßend und leer. Beim Götzen und Dämon ist das Ich nämlich Inhalt, ist das Ich Leidenschaft, Same, Trieb und alles. Wenn wir den Götzen aufzuschlitzen vermöchten, würden wir gleich wahrnehmen, wie er mit seinem Ich angefüllt sei wie der Bauch mit Eingeweiden. Unser Ich ist nicht Fülle gleich dem Ich des Dämons. Darum sind wir erstens voll Unterscheidung, und darum, zweitens, haben wir Menschen und haben nicht die Dämonen und Götzen den Spiegel und mit dem Spiegel oder durch ihn oder aus ihm eben die Unterscheidung und das Maß oder ist das Gesicht des Dämons und Götzen maßlos und verzerrt wie eine Maske. Um eben der Einheit willen von Ich und Zahl.

Jener Dämon, den Salomon in die versiegelte Flasche verbannt hatte, geht, nachdem er daraus entkommen war und sich unendlich ausgebreitet hatte bis an den Himmel, wieder in die Flasche zurück und wird so winzig wie vorher – wir behaupten, weil er keinen Spiegel hat. Wenn er in der Welt, in welche er hinausgezischt war, einen Spiegel gefunden hätte, so würde er weder den Weg in die Flasche zurückgefunden noch in ihr jemals wieder Platz gefunden haben.

Weil wir den Weg nicht mehr zurückfinden, haben wir den Spiegel. Weil wir den Weg nicht mehr zurückfinden oder weil wir in der Zeit leben, die nicht nach rückwärts fließen kann, haben wir die Einbildungskraft. Die Dämonen und Götzen haben weder den Spiegel noch die Einbildungskraft, und so dürfen sie sagen: Ich bin Ich, ohne daß dieser Satz leer sei, oder so sind Zahl und Gesicht bei ihnen eines. Wir Menschen haben Zahl und Gesicht getrennt, und zwar durch die Zeit. Daher dann der über alle Maßen wundervolle Zusammenhang von Spiegel, Einbildungskraft und Zeit.

3

Wenn wir behaupten, daß die Dämonen und Götzen ohne Spiegel seien, so heißt das so viel wie, daß ein Spiegel ihr

Wesen verdoppeln oder vervielfachen oder daß aus einem Dämon oder Götzen im Spiegel ein zweiter entstehen müßte. Mit anderen Worten: statt des Spiegels haben die Dämonen die Gabe der Verwandlung. So steht Verwandlung zum Spiegel oder zur Einbildungskraft.

In einem gewissen Sinne entspräche dem Unendlichen der Welt die Einbildungskraft oder müßte uns mit dem einen auch das andere fehlen. Wie wir auch weiter behaupten dürfen, daß, wenn sich so etwas wie ein Reich aus purer Einbildungskraft aufgebaut denken ließe, dieses Reich sozusagen nur aus Grenzen bestehen könnte und sonst aus nichts: aus keinem Land, aus keinem Besitz.

Idee und Ziel aller Utopieen, um noch einmal auf diese zurückzukommen, ist eingestandenermaßen die gleiche Verteilung des Besitzes oder, was auf dasselbe hinauskommt, die Vernichtung des Besitzes; in der Tat ist jede Utopie letztlich kommunistisch. Wir wollen diese Tatsache hier damit zusammengebracht haben, daß in den Utopieen die Einbildungskraft als solche erstarrt oder festgefroren erscheint oder ganz zu Stoff geworden ist bis an der Utopieen äußersten Rand. Was wir daraus unmittelbar ersehen müssen, ist das eine, daß die Einbildungskraft an die Ungleichheit (jeder Art) gebunden sei und auf diesem Weg oder Umweg an das Einzeltum als Kategorie.

Wir wissen auch schon, daß die Utopieen gleichfalls den Einzelnen als solchen auszuschalten alle Anstrengung machen. Ja man muß sagen, daß, gleichwie die Utopieen aus lauter Einbildungskraft keine mehr haben oder diese sich darin mit sich selber aufheben müsse, in ihr auch der Einzelne zur Zahl werde, indem er sich mit sich selber aufhebt oder ausgleicht.

Die Menschen besitzen und sind im Besitz und durch ihn beschränkt, weil und indem sie zwischen Tief und Flach unterscheiden. Wenn sie es nicht täten (wie das in den Utopieen geschieht), so würden sie auch nicht besitzen können. Wir brauchen hier nicht noch hinzuzufügen, wie die Unter-

scheidung zwischen Tief und Flach letztlich am Spiegel hängt oder der Spiegel erst Tief und Flach schafft. Die Verwandlung hingegen oder die Gabe dazu, welche den Dämonen eignet, schließt die Unterscheidung von Tief und Flach aus, so daß wir sagen dürfen, die ebenso zauberhafte wie offenbare Tiefe der Märchen und Mythen liege in der Verwandlung und darin allein.

Vom Menschen ließe sich das noch sagen, daß er sich in seiner Tiefe verlieren müßte, wenn ihm die zur Tiefe notwendige Haut, wenn ihm die Anschauung fehlte; jenen Wesen aber, welche die Mythen und Märchen bevölkern, vermöchte ein Gleiches nicht zu widerfahren, weil ihre Tiefe immer zugleich Fläche oder ihr Besitz stets an Zauber gebunden ist.

4

Wir wollen in wenig Worten die Rolle der Zahl in den Märchen beachten: sieben Zwerge hinter sieben Bergen, die sieben jungen Geißlein, die drei Spinnerinnen, die zwölf Brüder, die sterben sollen, sobald das dreizehnte Kind, ein Mädchen, geboren ist, die dreizehn Himmelstore. Oft geht es um Zwei: zwei Brüder, zwei Freunde, den fleißigen und den faulen, den guten und den bösen. Der eine, der Einzelne ist dann Hans im Glück oder einer, der dem Glück nachjagt, auch der Wanderer. Es geht niemals um so etwas wie die Spannung zwischen dem Einzelnen und der Menge (Gesellschaft, Volk), eine solche würde aus dem Bereiche der Märchen heraus in ganz andere Gebiete, würde zum Drama führen. Ein Mensch, der dem Glück nachjagt, ist gänzlich undramatisch. In einem solchen Leben kommt alles auf Retardation an oder darauf, daß sich etwas zwischen den Menschen und das Glück oder das glückliche Ende dazwischenschiebe.

Die genannten Zahlen scheinen uns die letzten Ausläufer der magischen oder Urzahlen zu sein. Sie stehen da in einer Welt

ohne Entwicklung oder, was hier dasselbe bedeutet, in einer völlig durchsichtigen Welt. Denn die Märchen sind durchsichtig bis auf den Grund; es ist so, wie wenn jedes Ding auch der Spiegel seiner selbst darin geworden wäre; es ist ferner so, wie wenn die Durchsichtigkeit das Ende der Verwandlung, wie wenn sie ein Verwandeltsein bedeutete. Darum sind wir in den Märchen aus einer Welt der Ursachen oder der Entwicklung in eine solche des Sinnes gehoben, denn der Sinn als solcher ist keineswegs etwas, was wir erst am Ende einer Ursachenkette vorfinden können, sondern die Durchsichtigkeit selber. Was darum wichtig ist, damit wir endlich einmal lernen, den Begriff eines Nebensinns laufen zu lassen. Es gibt keinen Nebensinn außerhalb von solchen Gehirnen, die alles, somit auch Verstand und Geist, miteinander verwechseln. Sinn ist Durchsichtigkeit.
Was ist damit schon gesagt, daß wir im kriechenden Frosch mit dem dicken, häßlichen Kopf, der die Marmortreppe hinaufpatscht und sich neben die Prinzessin setzen, neben ihr essen und in ihrem Bettchen schlafen will, die häßliche, trügerische Welt der Erscheinungen sehen sollen und im Königssohn, der daraus entsteht, daß die Prinzessin den Frosch wider die Wand schlägt, das Wesen, das verborgene, nur dem Genius und der Erwähltheit zugängliche? Nichts ist damit, eine offenbare Banalität ist damit gesagt.
Statt Entwicklung stehen also, sagen wir, die Glücksfälle, Zufälle, zustoßende Abenteuer da oder haben wir den Mann der Glücksfälle und Abenteuer. Auch er ist durchsichtig, obwohl wir besser an Stelle der Durchsichtigkeit die Tatsache setzen, daß sein Charakter oder Wesen sich in seinen Eigenschaften erschöpfe (ein wenig gleich dem Gottvater im Katechismus, der allmächtig, allgütig, allweise usw. ist). So ist jener dann faul oder fleißig, schön oder häßlich u. a. m. Was wiederum mit der Zahl, dem Zahlenmäßigen in Verbindung gesetzt werden darf und soll. Auch der Kreis oder ein Dreieck erschöpfen sich in ihren Eigenschaften.
Goethe sucht in den „Wahlverwandtschaften“ gleichfalls die

Zahl mit dem Wesen zusammenzubringen. Wir haben dort je zwei Paare, die eine alte Verbindung auflösen und eine neue eingehen wollen, und wir haben auch den Mann dazwischen, den Mittler, der noch dazu sein Vermögen einem Lotteriegewinn verdankt, was sehr wohl zu dem Ungebundenen des Mittlertums, des an sich Mäßigen paßt. Der „Sinn" des Romans ist wohl der, daß das Ordnungs- und Zahlenmäßige von dem wesenhaft Tragischen und Unergründlichen in der Beziehung zwischen Ottilie und Eduard zerstört werde und zerstört werden müsse.
Der Gegensatz zur Welt der Märchen ist die der Gleichnisse. Darin geht es ganz und gar um den Einen, der aber keinesfalls mehr der Mensch der Glücksfälle ist und gewissermaßen dort zu leben anhebt, wo von Glück, Glücksfällen, Zufällen nicht mehr die Rede sein kann und der Mensch, weil oder soweit er vor Gott steht, ohne Eigenschaft ist.
„Es kam einer zu Ihm und sprach: Mein guter Meister! was soll ich tun, um das ewige Leben zu gewinnen?
Und Er antwortete: Warum nennst Du mich gut? Nur einer ist gut, und das ist Gott im Himmel."

5

Die ganze antike Welt hatte ein anderes Verhältnis zur Zahl, zum Zahlenmäßigen als wir heute. So hat ihr der Begriff und die Idee des Statistischen gefehlt, welches wir erfunden haben. Ferner haben wir als Erben einer nie versiegenden Romantik den Gegensatz zwischen dem Poetischen und dem Nüchternen als einem der Zahl Unterworfenen konstruiert, welchem gegenüber der antike Mensch ohne Verständnis geblieben wäre. Endlich haben wir die Psychologie entdeckt. Diese bedeutet Liebe zum Detail, zum besonderen Fall, Erhebung der Ausnahme, Widerstand – dementsprechend – gegen jede Art von Hierarchie. Es ist begreiflich, daß die Psychologie die Zahl zu umgehen suchte oder, da sie zugleich den mittelmäßigen Mensch herauszubringen und zu

fördern wußte, die Zahl nur in der Statistik gelten lassen wollte.

In Parenthese: Statistik und Geltung des Mittelmaßes kennzeichnen gewissermaßen noch die bürgerliche Gesellschaft des neunzehnten Jahrhunderts, darüber hinaus führen dann solche Angelegenheiten wie der Wahrscheinlichkeitskalkul, die moderne Atomistik der neuesten Physik und anderes, was alles sein Gegenbild innerhalb der politischen Verfassung des Menschen im Aufstand der Massen und in der davon bedingten Diktatur des zwanzigsten Jahrhunderts findet.

Mit einer Idee vor anderen oder mit einem Begriff weiß die Psychologie als solche nicht viel anzufangen: mit der Vollkommenheit. Die Psychologie findet sogar ein Interesse darin, diese zu leugnen, zu verleugnen. Ja, man darf ihr sogar eine gewisse Verliebtheit (zusammen mit der ins Detail) in das Unvollkommene jeder Art nachsagen. Die ganze Antike hat nun am Begriff der Vollkommenheit festgehalten. Es war aber keineswegs die innere, schwer zu erreichende des reichen Jünglings im Evangelium, welche nur ein anderer Ausdruck für das Absolute ist und einer Forderung darnach gleichkommt, sondern etwas, das sich der Mensch aus dem Reich der Zahl und der geometrischen Figur geholt hat. Vielleicht muß man es am besten so sagen, daß es um der Zahl und der Figur willen in der Antike überhaupt nicht den inneren Menschen, sondern den vollkommenen gegeben habe. Weshalb es um so viel leichter war, innerhalb der Antike Größe, den großen Menschen zu definieren als heute. Dieser, Cäsar, ward nach dem Tode zu den Sternen erhoben, empor in das Reich des vollkommenen Ausgleichs von äußerer Größe und innerer Geltung oder Gültigkeit, in welchem Reiche der innere Mensch keinen Boden oder Standpunkt zu finden wüßte.

War nicht die Zahl die Brücke zwischen Menschlichem und Göttlichem? So hatten die Chaldäer jedem der Götter eine gerade Zahl von eins bis sechzig und den Dämonen die Brüche zugewiesen. Von hier aus ist der sogenannte Poly-

theismus, die Vielgötterei, einzusehen. In der Vielheit der Götter liegt eingeschlossen die Verbindung zwischen Himmlischem und Irdischem oder auch die Erscheinung des Himmlischen im irdischen Leben, was dann durch den einen Gott aufgehoben oder zum mindesten überaus schwierig gemacht wurde.

Um das geht es: um die Brücke vom Menschlichen zum Göttlichen, um den Steg hinüber. Wir denken beim Steg ganz und gar auch an jenen, der im japanischen Theater vom Zuschauerraum auf die Bühne führt. Genau ein solcher Steg ist die Zahl (vor der Entdeckung des Infinitesimalkalküls): ein Steg zwischen Menschlichem und Göttlichem. Er fällt, die Zahl vergeht, da sich im Drama die Bühne vom Zuschauerraum trennt; sie vergeht im Abgrund zwischen beiden, im Unüberbrückbaren, nie zu Übersteigenden.

Darauf kommen wir anderenorts noch zurück. Hier nur das noch, daß die Menschgötter und Gottmenschen wie Dionysos und Herakles, aus deren Leiden das Drama erwuchs, der Herrschaft der heiligen Zahlen ein Ende zu machen berufen waren. In Dionysos und auch in Herakles hat die Vermählung des himmlischen Gottes mit einer irdischen Frau die Zahl, die Identitätswelt, die Ordnungen derselben aufgehoben.

Um noch in wenigen Worten auf den Gegensatz zurückzukommen zwischen dem Sinn, welchen die Alten der Zahl gegeben haben, und jenem, welchen die Zahl in der modernen Wissenschaft oder gar für die Statistik hat: der antike Mensch wird durch die Zahl nicht verdünnt, seine Vorstellung von Glück, vom Gestirn über uns, von Harmonie im weitesten Sinne und von vielem anderen, was die Zahl betrifft: von den vier schönsten Weltkörpern etwa, von der Kreislinie als der schönsten, vom höchsten Schwur der Pythagoräer bei der Tetrakys (vier mal vier), von dem göttlichen, nur bei Strafe zu verratenden Geheimnis der Irrationalität von $\sqrt{2}$ kann als Verdichtung des Menschen durch die Zahl angesehen werden. Desgleichen die Tatsache der Freundschaft zwischen Seele und Körper, der Freundschaft und

tiefen oder letzten Einigkeit zwischen den Lebendigen und den Toten, im bestimmtesten Sinn auch die Idee der Seelenwanderung, auch der Seelenläuterung, der Reinigung, der Waschungen in heiligen Strömen.

Liegt darin nicht etwas wie eine Sanktion oder Heiligung der Zahl, des ursprungslosen Ursprungs, daß die antike Seele körperhafter und der Körper (darum) seelenhafter war? War Geist innerhalb der mythischen, vorgeistigen Welt nicht die Zahl, die heilige Zahl, der Geist der Identität? Das christliche Kreuz mußte die Seele der Zahl entfremden, das war gar nicht zu hindern und liegt an der Fleischwerdung des Wortes, als welches am Kreuze endigen sollte. Gewiß hat man ein Recht zu behaupten, daß am äußersten oder vorläufig äußersten Ende dieses Entfremdungsprozesses zwischen Seele und Zahl die Statistik liege und alles andere: die Wissenschaft, die Herrschaft der Massen, die Diktatur, die Atomisierung, die Wahrscheinlichkeitsrechnung und das völligste Versagen jeder Art von Sanktion – wer aber wird hier noch von Ursache und Wirkung zu reden den Mut haben?

6

Mit der bestimmten Idee des Vollkommenen oder Harmonischen und dessen Beziehung zur Zahl ist eine andere zusammenzudenken, welche die ganze Antike durchdringt: die Nachahmung (wohl zu unterscheiden von der Nachfolge des Evangeliums, als welche gegen die Zahl steht und nur ein paradoxer Ausdruck für die einzig mögliche Form der Originalität unter solchen Umständen ist). Es ist ratsam, bei Nachahmung an die Ähnlichkeit der geometrischen Figuren, der Dreiecke zu denken, um den Unterschied zwischen Nachahmung und Nachfolge noch deutlicher zu machen.

Sagen wir es aber einmal so, damit es an Genauigkeit nicht fehle: Nachahmung fließt aus dem Vollkommenen oder aus dem vollkommen Harmonischen, die Nachfolge hingegen aus dem Absoluten. So werden wir den Unterschied am besten

festhalten. Und es ist leicht einzusehen, daß dann, wenn wir die Nachahmung mit dem Absoluten zusammenbringen oder jene in dessen Gefolgschaft setzen, sich die Groteske, die Karikatur, auf höherer Stufe der Humor bilden müsse, und zwar der moderne. Aus der Idee des Absoluten und der Nachahmung (statt Nachfolge), aus der Verkettung beider entspringt nämlich jene für den antiken Geist unvorstellbare, vielmehr unfaßbare Idee und Gestalt des Don Quijote.

Wer alles Vorangegangene verstanden hat, wird auch begreifen, daß Don Quijote nicht mehr in einem Reich der heiligen Zahl oder der Identität, der körperhaften Seele und des seelenhaften Körpers zu weilen vermöchte und ganz und gar in jenem neuen des Geistes (ebenso wie Hamlet) zu denken sei und an dessen Beginn oder Wiederbeginn stehe.

Denken wir doch einmal die zwei folgenden Beziehungen aus: Sancho Pansa und Don Quijote, Thersites und Achill. Da haben wir es genau: zwischen Sancho Pansa und Don Quijote herrscht Unzahl, zwischen Thersites und Achill Zahl.

Unzweifelhaft wirkt bei der Nachahmung der gesamten Antike ebenso wie bei dessen Idee von der Zahl die magische Vorstellung, die seit je damit verbunden war, nach: wer nachahmt, wird oder ist das, was er nachahmt. Es versteht sich von selber, daß der moderne Humor damit gebrochen hat, besser: aus dem Bruch mit der magischen Welt allein hervorgehen konnte. Jene Art von Humor aber, welche die magische Welt ergänzt oder deren andere Seite bildet, ist die phallische Groteske oder der aus dem Phallischen wie von selbst entstehende Witz des rein Quantitativen, die Übertreibung als Natur, was alles dem Zahlenmäßigen oder Zahlenhaften unendlich näher steht als der Humor des Don Quijote.

7

Bis wann hat die antike Idee der Nachahmung (und somit auch der Kunst) gedauert? Wann sind die letzten Spuren

davon verwischt worden oder vergangen? Wenn wir genau sein wollen: über die Jahrhunderte der großen Form hinweg bis zu Kants Begriff der Erfahrung, bis zu Goethes Ineinander von Leben und Dichtung, bis zu dessen höchst produktiver Gabe, sich beeinflussen zu lassen, bis zur Idee der Beeinflussung. Nachahmung gehört mehr der Raum-, Einfluß mehr der Geschichts-, vielmehr Zeitwelt an. Innerhalb einer rein dekorativen Kunst, aus welcher das Zeitelement mehr oder weniger ausgeschlossen bleibt, gehört die Nachahmung zum Wesen der Dinge; man möchte es so sagen, es gehöre hier zum Schicksal der Dinge, nachgeahmt zu werden, oder Nachahmung sei hier schon so viel wie Einverleibung.
Nach Goethe, teilweise durch ihn kam die Zahl und Zahlenwelt im Sinne der Antike in Mißkredit, kam die Romantik, die Psychologie, kam Schopenhauer mit seiner Lehre vom Genie als einem der mathematischen Begabung Entgegengesetzten, kam die Idee der Auslese und der Masse, die Verfemung des Vernünftigen, Nietzsche und zuletzt auch noch die Psychoanalyse oder die Psychologie als Absolutum und damit die völligste Trennung von Seele und Zahl. Läßt sich ein größerer Gegensatz denken als der zwischen einem der Psychoanalyse sich hingebenden Adepten des Wiener Arztes und jenem Griechen, der nach der Meinung der Menschen von damals darum Schiffbruch erlitten, weil er mit der Erfindung und Definition der irrationalen Zahl ein göttliches Geheimnis preisgegeben habe?
Pure Psychologie darf und kann schließlich nur auf das Kuriosum, den Abgebundenen, die Monstruosität, den pathologischen Einzelfall, wenn es hoch kommt, auch auf den Egotisten von der Art Stendhals angewendet werden. Da ist es erlaubt, den Menschen anzubohren und somit die Haut oder das Gesicht zu zerstören. In allen Fällen, wo ein Mißverhältnis herrscht zwischen Introspektion und Einbildungskraft, wird die Haut oder das Gesicht zerstört, oder dort kommt es, besser, gar nicht zu einer Haut oder zu einem Gesicht. Wir werden darauf noch bei Hebbel kommen.

Äußerungen fanatischer Gemüter haben für uns allemal etwas Hautloses oder etwas wie eine künstliche Haut. Als Beispiel dafür möchten wir den Zarathustra Nietzsches anführen, eine im Tiefsten formlose Angelegenheit des menschlichen Geistes.

Einbildungskraft besteht im Gleichgewicht von Introspektion und Anschauung; ein Mensch von schöpferischer Einbildungskraft hat von beiden gleichviel. Es ist geboten, darin das ihm zukommende und, wenn es so ausgedrückt werden darf, eigentümliche Glück zu erblicken, welches in den meisten Fällen auf eine höchste eifersüchtige Art und Weise jedes andere ausschließt. Ohne Einbildungskraft müßten wir uns in jedem anderen, in welchen wir eingedrungen sind, auch verlieren; doch soll alle tiefe Erkenntnis und Idee darin enden, daß wir zu uns selber zurückfinden, was ohne Einbildungskraft nicht statthaben kann.

Es sind zwei Wege der Vereinigung von Ich und Du mittels der Einbildungskraft, zwei Wege der Spiegelung und Durchdringung möglich, die wir somit angeben wollen, wobei unser Plan, Zahl und Einbildungskraft in Relation zueinander zu setzen, uns deutlicher vor Augen treten wird.

Wir nennen den ersten Weg den der Alten, es ist der Weg der Nachahmung in der umfassenden Bedeutung, welche die Alten derselben verliehen haben. Ihm entspricht der Weg, den die Euklidische Geometrie, will sagen: die Mathematik vor der Entdeckung des Infinitesimalkalkuls genommen hat. Das wissen wir, und wir haben auch die Inkommensurabilität von Ich und Du dazu, zum Infinitesimalkalkul, in Beziehung zu setzen gewußt.

Diese, die Inkommensurabilität von Ich und Du, führt, auch das ist schon zur Sprache gekommen, aus der Euklidischen Welt der Nachahmung heraus. Wir konnten es auch so ausdrücken, daß wir aus der Welt des Maßes in jene des Einzeltums, aus der Welt der Macht in jene vom unendlichen Wert der menschlichen Einzelseele gedrungen seien.

Kommensurabel sind Ich und Du im Typus oder durch ihn.

Wenn es also heißt, die Kunst der Alten gebe dem Typischen den Vorzug, so haben wir darin eine Erweiterung des Euklidischen Prinzips auf die Welt der Dinge oder Erscheinungen zu erblicken. Kommensurabel sind Ich und Du also im Geist des Demiurgen, in dessen Urbildern, in den „Müttern". Alles Leben ist nun individuell oder, was dasselbe bedeutet, bewegt. Die Bewegung innerhalb der Welt der Nachahmung aber haftet am Zuschauer. Somit ist auch das Individuelle an den Zuschauer gebunden oder durch ihn bestehend und möglich. Noch einmal, innerhalb der Welt der Nachahmung. Darin liegt der eminente, der ewige Sinn des Zuschauers und darin weiter der ewige Sinn der Bühne. Die sich beide (Bühne und Zuschauer) zueinander verhalten wie Rhythmus und Einbildungskraft oder wie Typus und Individuum. (Wir müssen es uns versagen, darauf näher einzugehen, wie der alte und beliebte Vergleich des Lebens mit einer Bühne, als vor welcher wir Menschen zuschauend säßen, nur innerhalb der Antike berechtigt und durch das Christentum, vielmehr durch das Gottmenschentum darin außer Kurs gesetzt worden sei.)
Das Zahlhafte, Zahlmäßige, wir können auch so sagen: das Göttliche der Zahl, die heilige Zahl, die Identitätswelt innerhalb der antiken Kunst, vornehmlich im Drama, dessen deutlichen Ursprung aus dem kultischen Leben, alles das erkennen wir noch im Überwiegen des Typischen. Welchem weiter der Umstand entspricht, daß der Zuschauer einmal Teilnehmer an der kultischen Handlung gewesen oder aus dem Teilnehmer entstanden sei, woraus weiter der Chor zu erklären ist, die Maske, das Überdimensionale, Flächige derselben und des Theaters überhaupt, die Idee des Schicksals, das gewissermaßen auch flächig ist und sich als der Mittelpunkt einer Kreiswelt erweist.
Wir kommen darauf noch zurück, wenn von Shakespeare die Rede sein wird. Nur so viel sei noch hinzugefügt, daß das französische Drama des Corneille und Racine, auch die Komödie des Molière uns die letzten Beispiele eines überwiegend Typischen geben möchten und somit auch für die

letzten Ausläufer des antiken Theaters gelten dürfen. Als Zuschauer hier figuriert die Gesellschaft oder der einzelne Mensch, soweit er dieser angehört.
Wir möchten hier nur eines rasch noch einschalten: den Zuschauer betreffend. Durch den Film oder im Kino hat sich dieser am weitesten von der Idee des antiken Zuschauers entfernt. Die Zuschauer im Kino bilden sozusagen keine organische Einheit, sondern sind adulterierte Einzelne, zwischen denen nichts anderes greifbar sein möchte als die Leere. Das muß mit der offenbaren Ideenlosigkeit des Tonfilms zusammenhängen. In einer ideenlosen Welt verschwindet der Zuschauer, um dem Neugierigen Platz zu machen.

8

Der zweite Weg war der Weg der großen Russen, vornehmlich der Nicolaus Gogols. Er hat in jene neue Welt geführt, die wir an der von uns schon hervorgehobenen Verkettung von Realismus und Phantastik erkennen. Wenn wir zu fragen haben, was aus dieser Welt (verglichen mit jener der Alten) verschwunden sei, so hat die Antwort zu lauten: die Idee der antiken Nachahmung, der Parallelismus von Oben und Unten, das darauf beruhende Typische, vielmehr das Überwiegen des Typisch-Flächigen. An dessen Stelle nun das Gespenstische getreten ist, die ungeheure Verzerrung und Komik des Gespenstischen, ein neuer Sinn des Leeren, die Beseelung des Leeren oder besser: das Leere als ein Entseeltes. Und damit dieses sich zu bilden vermöchte, durften Oben und Unten nicht mehr parallel bleiben wie in der euklidischen Welt, sondern mußten zur Berührung gebracht werden, auf welcher Berührung dann eben das Phantastische beruht oder woraus es hervorgeht.
Frage: Liegt nicht in Gogols Wahnsinn eine solche Berührung von Oben und Unten vor? Ist Gogols Wahnsinn nicht direkt der Spiegel jener Verkettung von Realismus und Phantastik, welche sein Kunstwerk kennzeichnet?

Er wollte es anders, er wollte im Sinn der Alten, euklidisch die Lehre, den Katechismus, die Tugend zwischen Oben und Unten, beide auseinanderhaltend, eingeschaltet haben. Das wollte er in der Tat, und zwar darum, damit es nicht mehr zu solchen entsetzlichen Berührungen von Oben und Unten komme, welche wohl der mythische Mensch (ohne Ich), aber nicht mehr der Einzelne oder der Christ ertrüge, oder damit der Mensch nicht mehr sein eigenes Gespenst nachschleife wie der Narr die Schleppe des Königsmantels, den er probiert und in den er nicht hineingehört. Darum schrieb Gogol jene *Briefe an seine Freunde*, welche den Liberalen, die Gespenster nicht zu sehen gewohnt waren, ein so großes Ärgernis bereiteten.

Mit der Nachahmung war aus der Welt auch der Zuschauer (im antiken, im ursprünglichen Sinne) verschwunden. Und daran knüpft sich, und zwar sehr fest, eine neue Idee von der Eitelkeit. Die alte kam aus dem Typischen des antiken Lebens, so weit immer dieses gereicht hat, sie war oberflächlich und ganz unschuldig. Die neue, von den Russen entdeckte erst ist tief. Tief, wie die Leere tief ist; böse. Die Leere des antiken Menschen war noch Geometrie, war die Leere zwischen zwei Parallelen, zwischen Oben und Unten, war Raum, war nichts, war euklidisch oder wie immer man das bezeichnen will. Und die Eitelkeit endete dementsprechend in der Nachahmung und verweilte im Gebiete des Ähnlichen oder der Ähnlichkeiten. Sie vermochte erst das Wesen anzugreifen und tief zu werden, da der Parallelismus und was daran hängt, aus der Welt verschwand oder die Welt wund wurde durch die Berührung von Oben und Unten.

9

Wir versuchen im folgenden an Beispielen aus weit auseinanderliegenden Epochen der Formengeschichte das Verhältnis des rein Quantitativen oder Größenmäßigen zum Inhaltlichen klarzustellen, indem wir dabei auch die Rolle anzeigen,

welche der Einbildungskraft als Vermittlerin oder Brücke zukommt:
Zuerst das von uns an anderen Stellen hervorgehobene Beispiel der ägyptischen Könige auf den Tempelreliefs von Karnack und anderen. Was bedeutet es, daß so ein König zwei- bis dreimal so groß sei wie irgendeiner von den Menschen seines Gefolges? Oder wie ist hier die Bemessung der Körpergröße in innere Wertbestimmung umzusetzen? Die uns zufällig bekannt gewordene Deutung eines Kunstgelehrten, welcher darin den Ausdruck eines nordischen, von den Polen nach dem Äquator zu verschlagenen Machtmenschentums erblickt, halten wir für unbewiesen, falsch und sehr platt. Uns hingegen, die wir, wie gesagt, bei der Behandlung ähnlicher Fragen auf dasselbe Beispiel gestoßen sind und stoßen mußten, erscheint heute mehr denn je diese Art der Bemessung des inneren Seins durch das bloße Körpermaß als der Ausdruck einer magischen Raumwelt, einer Welt also, welche zwei Dinge unmittelbar ausschließt: die Umkehr und ein darauf gegründetes Mittlertum.
Magische Raumwelt heißt dann weiter: Welt vor der Nachahmung, vor dem Maß und vor der Idee. Wir wissen, daß innerhalb der magischen Welt kein Unterschied bestehe zwischen Nachahmung und Sein. Und so kann es darum in ihr noch nicht die Größe als platonische Idee geben, sondern nur große Dinge, große, größere, längere Menschen, Könige, Abkömmlinge von Göttern. Und ebensowenig wie die Nachahmung ist darin, in der magischen Raumwelt, auch die Macht abzuziehen vom Sein. Macht fällt mit Sanktion zusammen, Macht ist zugleich Sanktion oder wenn einer es lieber so will: Gewissen und Gewissenlosigkeit in einem.
Das sind alles Dinge, die sich von selber verstehen und heute deshalb leicht der Erwägung anbieten, da Macht in unseren Tagen ohne Sanktion zu verfahren hat oder Sanktion nirgendwo oder nur in Verträgen, die nicht gehalten werden, findet und aus dieser Ursache gerne in der Psychologie ihre

Begründung sucht. Und nur in einem solchen psychologischen Zeitalter, darin im Handumdrehen rhythmisches Geschehen mit kausalem Aneinanderreihen verwechselt wird und die Neigung vorhanden ist, aus einer Welt von Gestalt oder aus Gestaltetem die Einbildungskraft auszulassen, konnte ein mittelmäßiger Mann auf den Gedanken verfallen, in der übermäßigen Größe der alten Herrscherfiguren das eine zu sehen und nichts anderes: Machtwillen, Machtpolitik, als ließe sich in der magischen Raumwelt der Wille vom Wesen oder überhaupt ein Ding vom anderen scheiden.

Wenn wir nun die eben umschriebene magische Raumwelt, wozu wir auch die der primitiven Völker zu zählen haben, mit unserer Welt der Freiheit zu konfrontieren hätten, so müßte uns eines im besonderen als für erstere bestimmend auffallen: das Fehlen des Paradoxen, dementsprechend das Große klein und das Kleine groß erscheine, im weitesten Sinne das Fehlen des Humors, unseres Humors, als zu welchem es ohne die Freiheit nicht zu kommen vermöchte.

Frage über Frage: Hatten die alten Ägypter das, was man Humor nennt? War nicht ihr entsetzliches Ressentiment in den Jahrhunderten der Fremdherrschaft (nach Jakob Burckhardt) Folge und Ausdruck davon, daß ihre alte, große, humorlos-monumentale Identitäts- und Gräberwelt zerschlagen sei? Wenn uns das Unerotische ihrer Kunst auffällt, ist nicht auch dieses ein sicheres Zeichen extremer Humorlosigkeit? Hatten ferner nicht die alten Inder in ihrer Kunst genau jenen „Humor“, welcher den Ägyptern gefehlt hat? Kann so etwas gelten und geltend bleiben: die altindische Kunst, planetarisch gesehen, als Komplement der altägyptischen? Jene altindische, die aus dem unverhohlen Phallischen zum Monumentalen emporstrebt?

Hier haben wir das Wort, den Begriff wieder. Der Humor, der Witz, die Groteske der ganzen magischen Identitäts- und Raumwelt ist phallisch oder phallischen Ursprungs. Soweit die Antike an dieser teilhat, eignet ihr der phallische Humor und kein anderer. In der Tat sind nur die Griechen in seltenen

Erscheinungen wie Aristophanes darüber hinausgegangen, vielleicht auch die nicht ganz.
Gewiß läßt sich das obige Aperçu auch umkehren, indem dann vorgebracht wird, daß die menschliche Groteske überhaupt, die Verzerrung, Vergrößerung, auch das An-die-Wand-Malen obszöner Dinge zurückweise oder weit zurückgehe auf ein in uns Zerschlagenes, auf eine zerschlagene Identitätswelt der Phantasie, des Glücks, des Traumes oder wie immer wir das zu nennen die Neigung empfinden.

10

Wir wagen es, neben die Welt der altägyptischen Tempelreliefs mit den großen Königen und Göttern und den drei- bis viermal so kleinen Untertanen jene ganz andere Jonathan Swifts zu stellen, deren Bühne Inseln der Zwerge und Riesen darstellen, auf welche der Kapitän Lemuel Gulliver verschlagen wurde, eine Welt also, darin gleichfalls das Innere, Wesenhafte das eine Mal durch bloße Verkleinerung, das andere Mal durch Vergrößerung des Äußeren ausgedrückt erscheint. Worin liegt nun der Unterschied zwischen beiden Welten, wenn wir einmal von allem, was zu den Sinnen spricht, für einen Augenblick absehen? Antwort: Im Verhältnis von Macht und Sanktion oder Macht und Heiligung (weil das Wort Sanktion im Laufe der Zeit einen unangenehmen Beigeschmack bekommen hat). Innerhalb einer im größten Sinne phallischen, phallisch-solaren Welt ist Macht stets geheiligt oder decken sich Macht und Sanktion. Der Same der Könige ist göttlich oder göttlichen Ursprungs und aus der gleichen Substanz wie die Sonne und die Gestirne. Womit in unmittelbarem Zusammenhang die Tatsache des sehr großen Ernstes, einer bedeutenden Humorlosigkeit, ferner auch die einer an bestimmte Vorschriften gebundenen Reinheit und Reinlichkeit im Bezirke dieser phallischen Gestirnwelt feststeht.
In der Welt Jonathan Swifts nun fehlt die Einigung oder

Identität von Macht und Sanktion, was als die letzte Ursache der Groteske und Satire gelten darf. Wir sind in ihr Zeugen des heftigen Zusammenstoßes von Macht und Vernunft, Machtwelt und Vernunftwelt und, wenn wir weiter, bis zu Ende denken, des Zwiespaltes zwischen einem sehr großen, sehr persönlichen Ehrgeiz und einem genialen, überaus ideenreichen Kopf. Die unmittelbare Folge ist, daß an Stelle des Phallischen, des Phallisch-Ernsten das Obszöne tritt. Ja wir sind gleichsam die Zuseher bei dieser Geburt des Obszönen aus dem Phallischen. Ein Menschenalter nach Swift bei Lawrence Sterne war das Phallische ganz im Obszönen untergegangen. Swift war noch Barock, Sterne ganz Sohn des achtzehnten Jahrhunderts. Bei Swift hat das Obszöne etwas Fatales, Erschreckendes, was dann bei Sterne völlig fehlt, vielmehr: verloren gegangen war.

Dazu das noch: Swifts Form läßt gleichzeitig zweierlei Deutungen zu: Von der Vernunft her die allegorische. Wir wissen schon, daß von der bloßen Vernunft her alle Form allegorisch sei. Wenn der Inhalt der Welt, heißt das, Vernunft wäre, so würde alle Form aufgeblasener Inhalt sein oder nichts anderes bedeuten als die Vergrößerung oder Verkleinerung eines Richtigen oder Gegebenen. Hinter aller Satire steckt also das Vernunftideal. Von der Macht her aber ist einzig die symbolische Deutung zugelassen. Es gibt nur Symbole der Macht und keine Allegorieen derselben. Wobei wir unter Macht den sekulären Ausdruck für das Phallisch-Rhythmische verstehen. Und wir stehen nicht an, zu behaupten, daß im scheinbar spielerischen Vergrößern und Verkleinern der Dinge und Zustände bei Swift ein letzter Rest der alten phallisch-mythischen Form vorliege und als solche erkannt werden dürfe. Wenn wir, noch einmal, die Form oder Gestalt als Symbol und nicht als Allegorie zu nehmen haben.

Das dritte Beispiel soll uns die Komik Charley Chaplins bieten, die Komik aus einer Weltepoche ohne Sanktionen und scheinbar auch ohne die Möglichkeit, die Quelle zu

ihnen aufzudecken. Das Phallische als solches ist bis auf den letzten Rest getilgt: wir meinen das Phallische als Maß, als Richtung. Oder hat sich in die obszöne Karikatur des ganz Gemeinen geflüchtet. Der Gegensatz besteht auch nicht mehr zwischen Macht und Vernunft, sondern zwischen Herz und Maschine oder zwischen dem Rhythmischen des menschlichen Herzens und dem Rhythmischen der Maschine. Die darauf beruhende Komik kommt in Chaplins Film „Die neue Zeit“ zum Ausdruck, und zwar so deutlich, daß Genialität ihm nicht bestritten werden kann.

Eines nun ist bei diesem Gegensatz der zwei Rhythmen oder im Kampf zwischen Mensch und Maschine unwichtig geworden oder mußte sozusagen geopfert werden: die Sprache. Was Chaplin auf ebenso geniale Art, ohne sich weiter Rechenschaft zu geben über letzte Beziehungen und Gründe, mit seinem Lied, aus purem Kauderwelsch zusammengesetzt, auszudrücken sucht.

Und hier wären allerlei Bemerkungen anzubringen über die Komik des Clowns, woher Chaplin kommt, und über das Verhältnis des Clowns zur Sprache, über den bedeutsamen Zusammenhang der Clownkomik mit der englischen Sprache und deren armer Syntax und dem clownhaft Rohen im Zusammenschweißen zweier verschiedener Sprachstämme. Als Antipoden Chaplins und von dessen Komik aber möchten wir Nestroy anführen, dessen Komik ganz in der Sprache liegt und die Sprache braucht, gewissermaßen sich schafft. Bei Nestroy besteht der Gegensatz nicht zwischen den beiden Rhythmen des Menschlichen und des Maschinellen, sondern zwischen Typus oder Art, Artung, Rang, Gesellschaft und dem einzelnen Individuum, aus welchem Gegensatz sich überhaupt die Sprache ausgelöst hat oder welcher Gegensatz in der Sprache als solcher gipfelt. Weshalb wir uns nebenbei mit der Sprache immer nur auf uns selber und niemals auf eine Maschine beziehen können.

Die Tiefe der Komik Nestroys liegt genau darin: in der Erkenntnis dieser letzten Beziehung von Mensch und Sprache,

in der Erkenntnis, heißt das, der Tatsache, daß aus der Beziehung des Menschen zu sich selber, aus dieser Teilung des Menschen, die Sprache in aller Ewigkeit geboren werde. Die Komik, die auf Nestroy folgte, war schon gezwungen, sich mit dem Mechanischen oder mit eben der Maschine auseinanderzusetzen, und wir haben in ihr nicht mehr den Gegensatz zwischen dem Einzelnen und den Ständen, Typen usw., sondern jenen zwischen dem Einzelnen und der Masse.

II

Von diesem Einzelnen, auf den wir von neuem gestoßen sind und immer wieder stoßen werden, ist gleich zu sagen, daß er in zwei Arten oder Gattungen oder Bedeutungen vorkomme und daß die eine von der anderen streng zu unterscheiden sei. Erstens als Bekennender, als Einzelfall und Kuriosität, als sehr nachgiebiges Objekt der Psychologie, als Ersatz für Heldentum, als ewig Enttäuschter, als Held, der keiner sein und lieber eine Entwicklung durchmachen will, als Endglied einer Familienkette. Man kann von diesem sagen, daß er eine unglückliche Beziehung zur Zahl habe, daß er die Statistik, die mit ihm aufgekommen ist, meide und daß er darum Psychologie treibe und sich selbst analysiere, daß er gewissermaßen alles dies tue, nur um der Statistik zu entgehen.

Zweitens als der Einzelne im unendlichen Sinne, ohne Taten und ohne die Tugend als Verdichtung der Tat, Mitte einer unendlichen Welt der Freiheit, Inhalt seines eigenen Gleichnisses. Menge hat sich zur Zahl zurückgebildet, und Zahl ist Schicksal geworden, gleichwie man vom Körper sagt, daß er das Schicksal der Seele sei. Man ist wohl berechtigt zu sagen, daß damit der Zahl etwas von der Bedeutung, welche sie bei den Alten hatte, zurückgegeben sei. Nur steht jetzt an Stelle der Heiligkeit die Freiheit und an Stelle der magischen Zahl die Zahl überhaupt, die Zahl als bloße Bindung, als Einschnitt, Kadenz, Spannung und Spaltung in einem.

Wir müssen hier gestehen, daß dies: die Zahl als Schicksal des Einzelnen mehr oder weniger den Inhalt und das Argument aller unserer Gleichnisse und Gespräche bilde und daß wir uns keinen anderen Inhalt des Gleichnisses oder gleichnishafter Gespräche und Dramen denken können als diesen, und zwar weil oder seitdem das Gleichnis aufgehört hat, lehrhaft zu sein und die Lehre von Tugenden auf sich zu nehmen und zu vermitteln.
Es ist ferner zu sagen, daß der Mensch solcher und ähnlicher Gleichnisse, dieser Einzelne einer unendlichen und ganz unmagischen Welt, durchaus dem zwanzigsten Jahrhundert angehöre und auf eine bestimmte Art und Weise an dem Mißverhältnis zwischen Idee und Begriff leide. Was gleich erläutert werden soll: Wir ziehen zu diesem Zweck folgende beiden Vorstellungen heran: die des Jüngsten Gerichtes und die der Unsterblichkeit. Beide bedeuten sowohl Idee wie Begriff oder können zugleich als das eine und das andere figurieren. Im Mittelalter hatte das schönste Gleichgewicht zwischen beiden bestanden, dem Menschen des Mittelalters, heißt das, waren sowohl das Jüngste Gericht als auch die Unsterblichkeit im gleichen Maße Idee und Begriff. Was weiter auf das genaueste der sozialen Ordnung, der ein für allemal fixierten Beziehung des Weltlichen zum Geistlichen wie auch dem Umstand entsprach, daß es den Einzelnen im unendlichen Sinne mit der Zahl als Schicksal nicht geben konnte, da dieser so, wie er war, ins Kloster ging oder als Eremit in einer räumlich begrenzten Einsamkeit seine vorhergesehene Zeit zu Ende lebte.
Heute nun, da diese Ordnung und alles, was daran hängt, nur noch mehr scheinhaft existiert, ist die Idee sehr viel, ein völlig Unfaßbares und Unendliches, und der Begriff nichts mehr oder eben nur noch mehr Begriff oder ein Wort als Gitter und Netz.
Die Beziehung der Idee zum Begriff, welche jene vorhin genannte des Einzelnen zur Zahl widerspiegelt, drückt am bündigsten das aus, was wir Geist zu nennen haben für alle kommenden Zeiten und was nie oder nur von rankünösen

Herzen und Köpfen zum eigenen Schaden mit Verstand verwechselt werden darf. Soweit Geist reicht und uns bestimmt, besteht die Spannung oder Differenz zwischen Idee und Begriff oder zwischen dem Einzelnen und der Zahl. Um des Geistes willen, heißt das, kann der Begriff, kann die Zahl nicht verschwinden oder – mathematisch ausgedrückt – gleich Null gesetzt werden.
Auch im ewigen Geist muß diese Urspannung und Differenz bestanden haben. Und zwar vor der Erschaffung der Kreatur. Im Anfang vor dem Anfang, in der ewigen Pause, welche der ewigen Schöpfung vorangegangen war. Denn in der Vernichtung des Begriffs und der Zahl oder darin, daß das Gehege oder der Zaun des Begriffes aufgelassen oder die Zahl gleich Null oder Nichts gesetzt wurde, bestand der eigentliche Akt der Schöpfung und Ding-werdung, deretwegen die Kreaturen die Zahl nicht an sich tragen oder mitschleppen wie ein Gehänge.

12

So war es in der Antike gewesen, daß die Schönheit der Wesen und Dinge und die Schönheit der Zahl voneinander borgten. Etwas in oder von der Schönheit der Wesen kam von der Schönheit der Zahl her und umgekehrt: etwas von der Schönheit der Zahl war von der Schönheit der Wesen genommen. So hat es auch im Mittelalter bestanden, wofür wir den Beweis in Dante finden, und so ist es fortgegangen bis zum Differential- oder Infinitesimalkalkul, worin eine Schönheit steckt, welche der Zahl allein angehört. Die Schönheit der Wesen begann sich, heißt das, von jener der Zahl loszusagen: jetzt im Jahrhundert der großen Geometer von Descartes an, ein Prozeß, der endgültig erst im neunzehnten Jahrhundert mit der Trennung der beiden Reiche zu Ende kam. In der Antike war die Mathematik ein Göttliches gewesen, ein Zeitvertreib und Beruf zunächst und ursprünglich der Götter, wie auch die Wissenschaft eines Thales oder Anaxa-

goras aus dem Mythos emporgewachsen ist. Wort und Ding waren noch leicht zur Deckung zu bringen. Im Zeitalter des Barock bildet Mathematik die Zwischenwelt zwischen dem Göttlichen und dem Irdischen oder Scheinhaften. Kein Gedanke kehrt bei den Geistern des siebzehnten Jahrhunderts, die alle zugleich große Philosophen und höchst erfinderische Geometer waren, so oft wieder wie jener, daß selbst Gott nicht die Winkelsumme des Dreiecks oder das Verhältnis des Durchmessers zum Umfang des Kreises zu ändern vermöchte.

In einem gewissen Sinn war auch hier wie bei den alten Chaldäern die Zahl Brücke zwischen dem Göttlichen und dem Menschlichen, nur ist die Brücke des Infinitesimalen jetzt über einen Abgrund gespannt, was wohl auch an dem strengen Begriff von der Einheit des göttlichen Wesens liegt. Darüber ließen sich allerlei Betrachtungen anstellen. Dieser eine Gott des siebzehnten Jahrhunderts hatte sich endlich aller Magie begeben oder war dazu vom Menschengeiste gezwungen worden, und zwar um der neuen Mathematik und des neuen Kalkuls willen. Als das letzte Bollwerk der alten Magie kann vielleicht die Prädestinationslehre Calvins angesehen werden. Man muß aber sagen, daß das unendlich und unerschöpflich Absurde, ja daß der Wahnsinn derselben, der kälteste, der je aus dem Gehirn eines Menschen gekommen, sozusagen nur in der Nähe des Infinitesimalkalkuls gedeihen konnte.

Im Zeitalter des Barock also decken sich Idee und Begriff nur noch mehr innerhalb der Zahlenwelt. In der Welt der Erscheinungen, der Leidenschaften und der Geschichte treten sie auseinander, und die Folge davon ist die prachtvolle Gegensätzlichkeit der Menschen, ein Neben- und Gegeneinander des Guten und des Bösen, von Spekulativem und Machtgier, Todesverachtung und Feilheit der Gesinnung, Askese und Höflichkeit, wie die Jahrhunderte vorher und nachher es ähnlich nicht gekannt haben. Weshalb auch die mächtigen Figuren der Zeit: Cromwell, Richelieu, Calvin, Wallenstein

und andere geringeren Kalibers schwankend bleiben werden für das geistige Auge des Betrachtenden wie keine anderen, wie weder die gewaltigsten Herrschernaturen im Jahrhundert Friedrichs II. und Dschengiskhans noch auch die des Quattro- und Cinquecento. Es handelt sich uns aber hier nicht um die Platitude, daß große leidenschaftliche Menschen aus Gegensätzen bestünden, sondern um das Faszinierende, das darin liegt, diesen neuen Menschen im Wunder der neuen Zahlenkunst wiederzufinden. Gleichwie wir die Barockfassade, das in der Fassade sich Auslebende derselben, in der Idee und im Begriff des Unendlich-Kleinen und Unendlich-Großen Pascals wiederzufinden haben. Ist das so schwer? Versteht und fühlt man nicht, daß, wenn einer dieses Unendlich-Kleine und Unendlich-Große, die beiden Gegensätze, zusammenpreßt oder zur Deckung bringt, eben etwas entstehen müsse wie ein Fassade, die zugleich ein Gesicht, das Gesicht einer Welt, anzeigt?

Wie der Gottesbegriff sich alles Magischen zu begeben begann, so begab er sich auch jenes der Grenze, was auf das Innigste zusammenhängt. Aus dem neuen fließenden Grenzbegriff heraus ist dann weiter die neue Beziehung des Menschen zur Nation, zur Gesellschaft, zum eigenen Werk zu begreifen.

Im Mittelalter und während der Zeit der italienischen Stadtherrn waren der Kaiser und das Reich, der Tyrann und die Stadt ineinander eingefügt wie die Glieder eines Satzes aus der Logik. Im Verhältnis beider zueinander fehlte das Reflektive. Friedrich II., der Hohenstaufe, war auch außerhalb Deutschlands sozusagen in Deutschland, weil die Welt oder das Weltbild von magischen Grenzen umzogen war. An Stelle der Magie tritt aber allmählich die Ursprünglichkeit. Im Barock lagen noch diese beiden Weltbilder des Magischen und des Ursprünglichen im Kampfe miteinander.

Wir können auch sagen, daß an Stelle der magischen Geschlossenheit die neue Beziehung der Persönlichkeit zu ihrer eigenen Schöpfung getreten sei.

13

Alle unsere Betrachtungen haben hier den einen Gegenstand vor sich: wie Zahl in der Gestalt enthalten sei oder, was auf dasselbe herauskommt, wie sich Zahl und Einbildungskraft[1]

[1] Wir finden in einem der vielen Bücher über die Relativitätstheorie, worin stets von neuem der Versuch gemacht, das Schwer- und das Unverständliche irgendeinem völlig ahnungslosen Publikum mundgerecht zu machen, den Vergleich zwischen dem Weltsystem Newtons und der Staaten- und Hofordnung Ludwigs XIV. angeführt, während die Relativitätstheorie nach der Ansicht des Verfassers irgendeiner Form der modernen Demokratie zu entsprechen scheine. In der Tat hängt bei Isaac Newton die Welt, hängt unser Sonnensystem und was darüber hinausgeht in das Bereich der anderen Fixsterne (insoweit als überhaupt das Darüberhinausgehen zum Bestehen und die Grenze zur Sache selbst gehört), noch am Menschen, am Gesicht, an der Gestalt, am Maß des Menschen. An dessen Geist und an dessen Sinnen also, da beides zusammengehört. Und von diesem Geist, der als solcher niemals mit dem Verstand eines bloßen Beobachters verwechselt werden kann oder soll, ist zu sagen, daß er sich im Reich der geometrischen Figuren und Körper, Dreiecke, Kugeln, Polyeder, mit der Einbildungskraft völlig decke oder daß das, was für den Geist Figur ist, für die Einbildungskraft Gestalt bedeute. Weshalb auch einer innerhalb der Mathematik oder Geometrie immer so viel Geist wie Einbildungskraft haben muß oder nur so viel erfinden kann, als schon da ist. Von hier aus allein wäre es einzusehen, warum ein System wie das Spinozas die Einbildungskraft ignoriere oder auf dieselbe Stufe stelle wie Phantastik, Neuerungsucht, Illusionsfähigkeit oder Neigung zur Träumerei und zum Schwindel oder Selbstbetrug: weil sie auf der höchsten Stufe (Gottes), allwo alles den Gesetzen der Geometrie unterworfen ist *(more geometrico)*, mit dem Geist oder der göttlich-menschlichen Vernunft zusammenfällt. Nebenbei besteht eine gewisse Verwandtschaft zwischen der Mathematik (im weitesten Sinn) und der Mystik, allwo gleichfalls, wie von uns schon hervorgehoben wurde, Geist und Einbildungskraft sich decken. Auch der Mystiker hat in diesem Sinn nichts zu erfinden, was nicht schon da wäre. Nur geht es in der Mystik nicht um die reine Form, sondern um den reinen Inhalt, das reine, das göttliche Wesen. Insoferne ist der Mystiker der wahre Geometer Gottes oder des göttlichen, des reinen Wesens zu nennen, was wir von nun an festhalten wollen, um es nie mehr fallen zu lassen.

Wir machen uns anheischig, alles bisher und im weiteren über die Einbildungskraft Gesagte und Zu-Sagende noch einmal, und zwar von der

vertragen. Die neue Mathematik, welche mit der Geometrie des Descartes einsetzte, hat das Unendliche als Zahl und damit das rein Formale derselben zu verstehen gelehrt, und eben dieses Unendliche gilt es in der Bewegung und Spannung jener Kunstform wiederzufinden, die wir als Barock bezeichnen, ob es sich nun um die Fassade einer Kirche, das Stiegenhaus eines Palastes, eine Parkanlage oder die Metaphern der Dichter handle. In letzteren ist die Spannung zwischen Ding und Wort bis zum Äußersten getrieben, doch liegt die Kunst eben darin, daß die Spannung nicht reiße.

An diesem Unendlichkeitsbegriff (als Zahl, als Grenze genommen) liegt es im letzten Grunde, daß die Frage nach dem Wirklichen, nach der Wirklichkeit als Bestimmung, wie sie

Mathematik her zu sagen, beziehungsweise aufzudecken. Die Welt der eben erwähnten Geometrie des reinen und göttlichen Wesens stünde dann im selben Verhältnis zu jener, der „Geometrie treibenden" Götter Platons wie der Mensch der Inkommensurabilität von Ich und Du zum Menschen als dem Maß der Dinge, wovon schon die Rede war. Ferner müßten wir behaupten, daß das Weltbild Newtons, das Menschenmäßige daran, ganz zuletzt an dessen Unendlichkeitsbegriff, an der Idee der Grenze und endlich im unmittelbaren Zusammenhang damit am Momentanen der Schwerkraft hänge. Genau hier mußte die Relativitätstheorie ansetzen, da sie Newtons System aus den Angeln heben, vielmehr dessen Allgemeingültigkeit in Zweifel ziehen wollte. Dieser Begriff des Momentanen (der, noch einmal, ohne den der Unendlichkeit sinnlos wird), die Idee, weiter, des Augenblicks oder dessen, was wir unter Gegenwart verstehen, als zu welcher die Einbildungskraft ebenso dazu gehört wie das Unendliche zum Augenblicklichen, alles das mußte verschwinden und in dessen Gefolge dann das andere auch: der Geist, das Gesicht, die Gestalt, das Spiegelsein der Dinge, der Mensch als Maß, der seinerseits auch nur insoweit Sinn hat oder Sinn ist, als dieses Maß selbst nicht gleich der Lichtgeschwindigkeit zu messen ist.

Freilich gibt es Gelehrte, die auch für den menschlichen Gedanken ein Maß gefunden und dessen Geschwindgkeit ziffernmäßig berechnet haben. Von solchen Menschen mit meßbaren Gedanken ließe sich vielleicht nur noch das eine hinzufügen, daß sie sich in einer Gasmaske so wohl fühlen möchten wie in ihrem eigenen Gesicht oder man ihnen dieses nehmen könnte, ohne sie irgendwie zu verletzen oder wesentlich zu berauben.

im neunzehnten Jahrhundert nach der Romantik die Geister beunruhigt hat, im Barock nicht gestellt werden konnte. So sehr war alles zusammen ins Schwingen geraten und in Bewegung, indem das eine am anderen hing und davon nicht loszureißen war. Man soll nur einmal die Bilder der Alten bei Homer, Vergil und wem sonst mit denen bei Shakespeare vergleichen, bei welchem die Metapher von allen Zwecken der Erklärung, Erläuterung, auch vom Lehr- und Beispielhaften losgebunden erscheint und nur noch Bewegung anzeigt. Als ob es diese ohne das Bild oder die Transposition ins Bild nicht geben könnte. Genau darin liegt das „Unendliche", genau dieses und genau dasselbe, welches in der Geometrie des Descartes bei der Umwandlung von Parabel, Ellipse oder Hyperbel in Aktion tritt.

Die Welt der Nachahmung der Alten oder auch die des Parallelismus zwischen Oben und Unten bestand noch auf dem Ding als dem Wirklichen und mußte darauf bestehen. Dieses Ding nun geht verloren oder überschlägt sich im Bild. Ding und Bild gehören im Barock zusammen, gleichwie die zwei Äste einer Hyperbel zusammengehören. Und was sie verbindet, ist das „Unendliche".

Von dieser „unendlichen" Welt des Barock, die, worauf besonders Wert gelegt werden muß, aus der Nachahmungs- oder Analogiewelt der Antike ganz organisch gewachsen war, von ihr ist eines gleich zu sagen, daß sie jenen Begriff noch nicht besaß, der sich auf eine gewisse Weise mit dem der Wirklichkeit verträgt: wir meinen den Begriff des Mittelmäßigen und in dessen Gefolge den des Bürgerlichen. Beide sind keineswegs identisch oder zur Deckung zu bringen, nur ist eben der eine leicht im Gefolge des anderen aufzufinden. Auch muß gleich die *eine* Einschränkung gemacht werden, betreffend den russischen Realismus, wovon schon die Rede war. Dieser besteht oder bestand ohne die Parallelbewegung des Bürgerlichen und Mittleren, weil beides im russischen Leben, in der russischen Politik entweder fehlt oder nur in Ansätzen und Rudimenten vorhan-

den ist. Woraus sich dann abermals die Verbindung des Realismus mit dem Phantastischen, des Wirklichen mit dem Gespenstischen erklärt. Man sieht, wie genau alles Ästhetische ins Sittliche übersetzt werden kann und umgekehrt, wenn man einmal begriffen hat, was Gestalt und Form bedeuten.

Wir meinen, daß die Divergenz zwischen dem östlichen und westlichen Wesen in Europa an keiner Stelle so deutlich hervortrete wie dort, wo es sich um eine genaue Bestimmung des sogenannten Realismus handelt. Der russische Realismus ist seelischer, unmittelbarer, mehr Ausdruck einer Welt, weil hier das Bürgerliche samt allem, was den Bürger angeht, fehlt. Man denke Dickens und daneben Dostojewski, der unter dem Eindruck des englischen Realisten und Humoristen zu schreiben begann. Der Durchstich aus dem Komischen ins Phantastisch-Transzendente konnte erst dem Russen gelingen, für den es weder eine bürgerliche Verfassung noch eine Geschichte als Ausdruck einer Entwicklung zum Bürgerlichen, Mittleren hin je gegeben hat.

Hier greift vieles auf eine das menschliche Staunen in hohem Grade erregende Weise ineinander über, und wir wüßten keinen Punkt anzugeben, von welchem aus sich die Betrachtung und Analyse des russischen Wesens und der russischen Form fruchtbarer erweisen möchte. Diese ganze Vereinigung des Wirklichen und des Phantastischen, als durch welche allein auch die Möglichkeit von Größe und Tiefe innerhalb einer rein realistischen Welt gegeben war – der französische Realismus hatte sich beides, Größe und Tiefe, nur durch eine Anleihe bei der Romantik verschaffen können – wir sagen: die Vereinigung des Wirklichen und des Phantastischen schließt eines unbedingt aus: das Barock oder, wenn es eine Anlage dazu gibt, die Anlage dazu. Die Kunst Gogols, Tolstois, Dostojewskis wurzelt in jener durchaus nationalen der alten Ikone und Bylinen, wodurch auch eine gewisse Verbindung nicht nur mit der byzantinischen Kunst, sondern auch mit der Gotik hergestellt ist; sie überschlägt aber

resolut die Renaissance und, was viel entscheidender ist, das Barock.

Wir können auch das Christentum Dostojewskis nicht verstehen, wenn wir dessen entschiedene Ablehnung des Barock und des damit zusammengehenden Jesuitismus eingesehen haben. Heute erscheint das Christentum Dostojewskis zurückgedrängt von einem besseren Verständnis für das, was Barock war, auf seiten der Gläubigen und von einem unleugbaren Bekenntnis zum politischen Jesuitismus auf seiten der Feinde des Christentums, womit freilich noch lange nicht die endgültige Niederlage der großen Ideen Dostojewskis für erwiesen gelten darf.

Für uns stellt sich das Barock zudem als eine besondere Vereinigung des Monumentalen mit dem Geschichtlichen dar, als der Beginn einer Glorifizierung des Geschichtlichen, was durchaus in Übereinstimmung gebracht werden soll mit dem, was wir so oft schon als eine Umkehr der Raum- in eine Zeitwelt bezeichnet haben. Beide Prozesse sind westlich und konnten sich im Bereiche des russischen Wesens und der russischen Entwicklung wegen der Nähe des ungeschichtlichen, ewigen Asiens nicht vollziehen.

Die sogenannte Wirklichkeit oder der Realismus des westlichen, auch des deutschen Menschen beruht auf der vorangegangenen Trennung von Leben und Dichtung, Wesen und Schein, Idee und Erfahrung, von Gegensätzen also, die alle im siebzehnten Jahrhundert noch ineinander verknäult und durch den Unendlichkeitsbegriff und die daraus gewonnene und zu gewinnende Größe oder große Form zusammengebunden waren. Die sogenannte Wirklichkeit des neunzehnten Jahrhunderts, ohne welche auch die Wissenschaft und ihre Übermacht nicht zu verstehen ist, hat vornehmlich eines durchzusetzen vermocht: die Größe zu separieren oder Größe und Natur oder Natürlichkeit in Gegensatz zu bringen. Daher dann die Sorge des bürgerlichen Zeitalters darob, ob etwas nicht übertrieben oder unnatürlich sei. Von solcher Sorge wußte der Mensch des Barock nichts, denn dank der

Unendlichkeit (in dem beschriebenen und bedeuteten Sinne) schwang er sich hinüber oder lebte dauernd im Schwunge zwischen den beiden Welten.
Ein ausgezeichnetes Beispiel zur Illustrierung der Beziehung des Barock zum Bürgerlichen und Wirklichen bietet uns Grillparzer, dessen Welt bürgerlich war, dessen Angst aber vor dem Übermaß und dessen Wurzelenden zutiefst aus dem Barock seines Vaterlandes und seiner Heimatstadt kam, beziehungsweise darin staken. In diesem Sinn ist er viel bürgerlicher und realistischer als Schiller, für welchen das Bürgerliche kaum mehr als den Ausfluß des rein Menschlichen bedeutet hat. Wir möchten sogar in Grillparzer den ersten Dichter dieses Bürgerlich-Realistischen sehen und dessen Bedeutung vornehmlich darin erblicken, daß er die Verbindung nach rückwärts mit dem Menschentum des achtzehnten Jahrhunderts und dem Barock des siebzehnten greifbar herstellt.

14

Es ist ersichtlich geworden, daß zur Bestimmung des Barock von der Zahl her folgendes gehöre: das Unendliche als Grenze, was unmittelbar die Unheiligkeit – wenn es so ausgedrückt werden darf – der Zahl nach sich zieht, ferner die Bewegung und Spannung, die Vereinigung des Geschichtlichen mit dem Monumentalen als aus der Untrennbarkeit von Zeit und Raum fließend, endlich das rein Formale aller drei: der Zahl, des Raumes und der Zeit. Eines ist vom anderen bedingt, und alles zusammen bedeutet das Ende ältester magischer Vorstellungen und Einstellungen.
Dieses erstaunliche siebzehnte Jahrhundert der christlichen Zeitrechnung, welches die gewaltigsten Künstler der Erde gesehen hat, an dessen Beginn die Reife und der schnell darauf folgende Tod Shakespeares und an dessen Ende die Geburt und die Schülerzeit J. S. Bachs stehen, ist ebensogut und im selben Sinne wie eine Umkehr der Raum- in die Zeitwelt ein endgültiges, feierliches und ruhmgeschwelltes Sich-

Umwenden der (bis zuletzt in den Spuren) magischen Welt in eine des Geistes, welch letztere ihrerseits wiederum die Wissenschaft, die Geschichte, ein neues Rechtsbewußtsein, Erfahrung im weitesten Umfang und die Freiheit der Persönlichkeit inkludiert. Und daß dieses Sich-Umwenden (von sehr ferne vergleichbar jenem des Planeten von den Polen zum Äquator hin) an keiner Stelle endgültig vollzogen erscheint und sich dauernd im Vollziehen manifestiert (die völlige Vollzogenheit war dem achtzehnten Jahrhundert an dessen Ende vorbehalten), gibt ihm eine Gegenwart und so viel Pracht und Fülle auf einmal, wie sie das Geistesauge vorher noch nicht geschaut hatte, und bewirkt auch, daß die Umwendung nicht mit etwas wie einer Krise verwechselt werden dürfte. Das, was zwischen dem achtzehnten und dem neunzehnten Jahrhundert geschah, das war eine solche oder eine der wichtigsten Krisen in der Entwicklung der Menschheit, oder genauer: die wichtigste nach jener des ersten Jahrhunderts der christlichen Zeitrechnung.

15

Zuweilen wird in Büchern von der Magie des Barock geredet oder das Barock als der letzte Ausdruck eines magischen Fühlens bezeichnet, was ungenau und letztlich auch falsch ist. Der Genauigkeit halber werden wir jetzt der Barockwelt oder deren Bestimmung durch Begriffe eine wahrhaft und von Grund aus magische gegenüberstellen, wobei uns auch hier vor allem die Beziehung von Zahl zur Gestalt oder Einbildungskraft richtunggebend sein soll. Es wird und muß eine Welt sein ohne eben das Unendliche (als Grenzbegriff), eine Welt also der magischen Grenzen und somit der deutlichsten Beziehung zwischen Besitz und Magie, eine Welt (zeitlich ausgedrückt) der Weltzyklen und der ewigen Wiederkehr, welch letztere nur innerhalb magischer Bezirke oder Reiche statthaben kann oder gar nicht, eine Welt des absoluten Raums und der absoluten Zeit, als welche an sich nur

dann nicht un- oder widersinnig erscheinen, nachdem wir uns einmal die Idee der magischen Grenze in dem eben bedeuteten Sinn anzueignen gewußt haben.
Wir finden eine solche nun durchaus und sehr rein in jener der Pyramiden und Gräber des alten Ägyptens, als welche uns aus Raum so gebildet und aus dem Raum so herausgeschnitten erscheinen, wie die Körper von Menschen oder Tieren aus Basalt gehauen sind. Auf die Frage, was in ihr fehle, sei die Antwort: ganz und gar jene subjektive Menschenwelt, für welche der Raum an sich als die Form der äußeren Anschauung zu gelten hätte. Und auf die Frage, was die Stelle dieser subjektiven Menschenwelt einnehme, die Antwort: der König mitsamt der ganzen Rangordnung, welche aus dem königlichen Dasein und dessen göttlicher Abstammung fließt, mit einem Wort: die absolute Gebundenheit und Formung aller Dinge, Wesen und Gebilde durch das Grab und somit durch den Tod. Wenn wir also behaupten, daß die Pyramide aus dem absoluten Raum herausgeschnitten sei oder daß der Raum zuerst dagewesen sei und dann die Pyramide, so heißt das soviel wie, daß das Grabdenkmal ebensosehr die heilige Form der weilend-wandernden Seelenwelt bilde wie das runde feurige Gestirn die Form des grenzenlosen Weltalls. Welt ohne Umkehr, darin der Tod an die kahlen Wände der Ewigkeit stößt, an Wände aus reinem Raum! Welt ohne Fassade! Welches Gebilde hat so wenig Fassade wie ein Gestirn, so wenig wie die Pyramide!
Unausdenkbar der Reichtum von Vorstellungen, der uns hier überfallen muß, wenn wir einmal darangehen wollten, alle die Gegebenheiten der Anschauung, als da sind: die Wände der Pyramiden, der Spiegel – wer denkt den Spiegel, das Spiegeln der Dinge, wenn er vor den Pyramiden steht?! – ferner die Fassaden von Kirchen und Schlössern oder von Häusern des einfachen Wohnens zusammenzudenken.

16

Wir unterbrechen hier die Kette unserer Deutungen und schalten das Folgende ein: Dem absoluten Raum entspräche, wurde gesagt, im Zeitlichen genau das, was Nietzsche die ewige Wiederkehr des Gleichen genannt hat, oder der Weltzyklus der indischen Sonnenmythen. Womit wir nur das eine hervorheben wollen, daß die absolute Zeit oder die Zeit an sich außerhalb vom Menschen nur in solchen Zyklen sich versinnbildlichen ließe. Wenn also das Gleiche tatsächlich immer wiederkehrte, dann müßte und würde es auch die absolute Zeit geben oder die Zeit, die sich von der inneren Anschauung des Menschen loslösen ließe. Wir lassen es so stehen, ohne weiter auf das Absurde einer Vorstellung wie jener von der ewigen Wiederkehr des Gleichen näher einzugehen.
Nehmen wir also die beiden uralten und gleich gewaltigen Kulturen des alten Ägyptens und des alten Indiens, so ist das eine zu sagen, daß die Kultur Ägyptens mehr räumlich und die Indiens mehr zeitlich orientiert sei. Diese Unterscheidung ließe sich bis in alle Einzelheiten durchführen, doch wir beschränken uns auf das Wesentliche. Was wir anderenorts einmal das Exzentrische der indischen Kunstgebilde genannt haben oder was sich der Vernunft des achtzehnten Jahrhunderts als phantastisch dargeboten hat und ihm auch gar nicht anders darbieten konnte, alle die Darstellungen der solaren und phallischen Hindukulte müssen auf die Präponderanz des Zeitlichen oder auf einen zeitlich betonten Ewigkeitsbegriff (verglichen mit der Raum-Welt oder besser: der räumlich betonten Ewigkeit des alten Ägyptens) zurückgeleitet werden. Mit der Zeit, nach Vollendung ungeheurer und doch bestimmter Umläufe wird alles sogenannte Exzentrische, alle Erregung in eine Mitte, die zugleich Pause ist, zurückgenommen, die Verzerrung wird zum reinen Gesicht und das reine Gesicht des Heiligen zur neuen Geburt, daran sich ein neuer Umlauf hängt mit neuen Erregungen, Ausfällen und Übermaßen. In diesem höchsten Sinne wäre dann

der Tanz die Urform aller zeit-ewigen Kunst, wie das Grab, das Grab-Monument, das Grab-Zelt oder Grab-Gehäuse die der raumewigen.
Dazu einige Bemerkungen, die uns wichtig erscheinen, weil sie das ganze Geheimnis der indischen Kunst aufzudecken vermögen: Ohne Zweifel haben wir im Tanz, in der Pantomime die Urform, besser: das Urgleichnis derselben zu erblicken. Ebenso wie im Drama das Urgleichnis der griechischen und insofern auch der europäischen Kunst eingebettet liegt. Bei diesem Vergleich handelt es sich bestimmt nicht darum, wer weitergekommen oder tiefer eingedrungen sei, sondern abermals um den einen entscheidenden Unterschied zwischen der magischen Welt Asiens und jener des Maßes und dementsprechend der Persönlichkeit und Freiheit in Europa, als für welche die Sonne in Griechenland und nirgendwo anders aufgegangen war, handelt es sich, weiter, um die verschiedene Ansicht oder Bewertung des Wortes. Innerhalb der magischen Welt ist das Wort nicht frei, sondern hängt am Ding oder reißt das Ding mit sich fort oder ist an Stelle des Dinges und damit zu vertauschen. Und das spricht im allerweitesten Sinne der Tanz aus, gleichwie das Drama die Autonomie, das Entbundene des Wortes ausdrückt. Kunst, heißt das, wenn wir diesen Gedanken des Tanzes zu Ende denken, hängt innerhalb der magischen Welt noch am menschlichen Körper, am Menschen selbst, an dessen Leib, an jeder Bewegung des Leibes; der Mensch kann mit keiner einzigen, nicht mit der allerkleinsten sich selber entrinnen, von sich selber abstrahieren, er kann sich noch nicht teilen: in Begriff und Leben, in Idee und Erfahrung, in Sinn und Wort, in Kunst und Nicht-Kunst. Und was der Mensch tanzt, das ist die Einheit, von der er sich selber nicht lösen kann, das ist die Einheit aller Dinge, das ist die Einheit eben von Kunst und Nicht-Kunst, Idee und Erfahrung, Göttlichem und Menschlichem, Himmel und Erde. Genau das ist der indische Tanz: die Einheit, die Einigung von Himmel und Erde.

Wie weit sind wir hier noch von jener gewaltigen Konzeption, gemäß welcher das Wort die Einheit von Himmel und Erde und somit den Anfang bedeute, denn wo anders sollte diese Einheit sein als im Anfang! Wie weit und doch wie wunderbar nahe!

Wir finden dasselbe Prinzip des Tanzes wieder in der Skulptur, die uns jetzt erst als gefrorener Tanz ganz einleuchtend wird, und dann in der Architektur, die noch nicht ganz aus der Natur – diese als Gestirn und als Stein genommen – herausgetreten ist, wie sie im Tempelbau der Griechen heraustritt dank jener Idee von Maß und Freiheit, welche der magischen Welt sowohl im Raum- wie im Zeit-Aspekt fehlen.

Dürfen wir noch ein Äußerstes behaupten? Behaupten, daß uns in der Verbrennung der Leiche nach dem Hindu-Brauch (zum Unterschied von der Grablegung in der raum-ewigen Welt der Pyramiden) die Sublimierung der ewigen Gebärde des Tänzers gegeben erscheine? Dieser Tänzer muß in der Tat verbrennen und aufflammen zur Sonne, wenn sein letzter Sinn gewahrt bleiben soll.

Jetzt noch das Folgende zur Bestimmung der Hindu-Kunst: Vergleichen wir doch einmal die Tempel von Madura und Tanjor, um die berühmtesten anzuführen, mit Kirchen aus dem siebzehnten Jahrhundert! Vergleichen wir beider Fassaden miteinander: Sind die Wände der Hindu-Tempel ebenso als Fassaden zu bezeichnen wie die der Barockkirchen? Nein, sondern in den Darstellungen aus solchen mehr oder weniger phallischen Mythen der Vishnu- und Shiva-Tempel ist das Innere nach außen wie umgestülpt. Es ist so, wie wenn es Körper gäbe, die ihr Inneres nach außen trügen oder wie wenn das Geschlecht des Mannes so etwas wäre wie die Eingeweide nach außen. Oder es ist so wie bei den Blumen, die gleichfalls ihre Fortpflanzungsorgane nach außen zu umgestülpt haben, und als sollte gezeigt werden, daß um der Umläufe und neuen Geburten und Heiligen willen kein Unterschied bestünde zwischen den Gebilden: Menschen, Tieren

und Blumen. Das, was wir zu Anfang als exzentrisch bezeichnet haben, ist vielleicht nur ein europäischer Ausdruck für dieses Ineinanderlaufen, für dieses Überlaufen der Gebilde.
Eine letzte Bestätigung unserer Deutung werden wir finden, wenn wir uns Kants Bestimmung von Zeit und Raum aus dessen transzendentaler Ästhetik anzueignen wissen. Zeit gilt dort als die Form der inneren, Raum als die der äußeren Anschauung. Frage: ist in den genannten Friesen der Hindu-Tempel nicht tatsächlich ein Inneres, dem zeitlichen Verlauf Unterworfenes, nach außen in das Räumliche umgestülpt? Es hieße aber, die Kunst des Barock, deren bis ins Letzte europäischen Sinn mißverstehen und fälschen, wenn wir an der Barockfassade eine ähnliche Deutung versuchen wollten.

17

Wir müssen darum noch einmal zurück. Die Mumie des Königs Cheops samt den Schätzen, die ihr mitgegeben waren, ist, haben wir gelesen, auf eine Art und Weise aus der Pyramide, die dessen Namen trägt, geraubt worden, welcher aller Nachforschung bisher unverständlich geblieben ist, so sehr ist die Pyramide zu, zu wie ein Berg, zu wie die Erde. Mehr als das: zu wie ein geometrisches Gebilde nur zusein kann. Was ist so zu wie ein Würfel oder ein Kreis? Wer in eines von beiden, in den Würfel oder den wahren Kreis, einzudringen versuchte, indem er es öffnete, würde das ganze Gebilde zerstören. Darum haben wir ja behauptet, daß die Pyramide aus dem reinen Raum geschnitten sei, als wäre der Raum so da und gegeben, wie Marmor und Basalt gegeben sind. Das, was die neueste Physik zu beweisen sucht: die Einheit von Raum und Materie, diese Gleichung hat hier gewissermaßen Gestalt angenommen.
Wesentlich also ist für die Pyramide deren Verschlossenheit, vielmehr der Umstand, daß das Tote und was dazu gehört, nicht durchscheine oder in und an einer Fassade schein- und sichtbar werde. (Gleich dem Gerippe an Barockmonumen-

ten.) Warum? Weil das Tote nicht tot ist oder weil das Tote nicht drinnen oder nur scheinbar drinnen ist und wandert? Wir stehen, das ist die letzte und einzige Wahrheit, vor der Pyramide ganz und gar im Anblick einer Welt ohne die Unterscheidung zwischen Urbild und Abbild, Wesen und Erscheinung, was – wie wir vorhin bei der Deutung des Tanzes in der Zeit-Ewigkeit gesehen haben – im besonderen Sinne die magische Welt auszeichnet: die Welt mit magischen Grenzen, die nicht überschritten werden können.

An Stelle einer Welt mit dem Unendlichen als Grenze, denn dieses wird fort und fort überschritten, oder dieses Unendliche als Grenze kann nur vom freien Menschen nicht überschritten werden. Was so viel heißt wie, daß wir so weit und darum frei sind, als und damit wir die Grenze nicht überschreiten. Die magische Grenze hingegen kann ebensowenig überschritten werden, wie daß ein Toter wieder auferstehe. Indem Lazarus in Leichentücher eingehüllt aus dem Grab herauskam oder indem der Stein von seinem Grab weggewälzt wurde, ward die magische Grenze überschritten. In der magischen Welt gibt es keine andere Freiheit als die des Wunders.

Was kann, wenn wir alles überlegen, Fassade oder das Aufgeschlossen- oder Offensein durch dieselbe anderes oder mehr bedeuten als Verklärung und Steigerung!? Und ist Verklärung, ist Steigerung nicht der augenfälligste Ausdruck für das, was wir Geist zu nennen haben?! Wenn wir den Geist als solchen auslassen (samt allem, was dazu gehört: Freiheit, Persönlichkeit), so kann es nie zu einer Verklärung kommen: des Körpers durch die Seele und der Seele durch den Körper, ebensowenig wie zu einer Steigerung des einen durch das andere. Beseelung und „Verleibung" setzen ohne Bedingung den Geist im höchsten Sinne. Man könnte aber die Pyramide nicht ärger mißverstehen oder falscher deuten, als wenn man darin etwas einer Verklärung oder Steigerung auch nur Ähnliches sehen wollte. So überaus ist dieses erstaunlichste oder – gebrauchen wir ruhig das ab-

gegriffene Wort – genialste Monument Wahrzeichen der Identitätswelt wie kein anderes, Wahrzeichen einer Welt der Einheit: der Toten und Lebendigen, des Körpers und der Seele, des Raumes und der Welt.
Einer Welt und einer Kunst der Seele ohne Geist, denn dieser ist hier Magie. Vergessen wir nie, daß Seele ohne Geist zu einem völlig magischen Wesen wird, magisch wie der Leib der gestaltentauschenden Götter, wie der Leib des Dionysos, der bald ein Mensch, bald ein Drachen oder Stier ist.
Den Übergang von der magischen Welt der Seele oder von den Verwandlungen des Mythos zu jener des Geistes bildet das Drama. Und davon ist in der Pyramide ebensowenig wie von Verklärung oder Steigerung. Was ebenso wichtig ist für diese wie für das Drama.

18

In Leonardo da Vinci haben wir jenen Künstlermenschen zu erkennen, in welchem sich die beiden Fähigkeiten des Intuitiven und des Analytischen in gleicher Stärke vorfinden. Aber daß er Maler, Bildhauer, Ingenieur, Naturforscher und Mathematiker war, bedeutet bei ihm keine Kumulation wie bei vielen seiner Zeitgenossen, sondern das, was allein für den Wert der Persönlichkeit sowohl als auch des Werkes entscheidet: eine neue Art von Gleichgewicht und somit auch von Imagination. Und diese neue Art nun und deren Eigenschaften und keineswegs die erstaunlichste Viel- oder Allseitigkeit soll im folgenden bestimmt werden, damit auf diese Weise noch einmal die beiden Weltansichten der Zahl und des Bildes in der Wirkung aufeinander erläutert werden können:
In „Abendmahl“ ist diese Wirkung am ersichtlichsten. Da haben wir die zwölf Apostel in vier Gruppen zu je dreien, mit den gewaltigsten Häuptern und sprechendsten Händen vier Dreiecke bildend. Die Gruppierung allein ermöglicht

es, daß alle Zwölf mit Christus in der Mitte auf der einen Längseite und den zwei sehr schmalen Breitseiten des Tisches untergebracht werden können, worauf sie einzeln genommen und ungruppiert nicht Platz finden möchten. Was also vorliegt und hervorgehoben werden soll, ist die Raumgliederung durch die Zahl und eine Einverleibung der Zahl in die Gestalt, die Einigung von Zahl und Idee, woraus unmittelbar das eine resultieren sollte und muß: die Größe alles einzelnen und die Idealität des Ganzen.

Sagen wir es kurz: wir haben hier noch ganz und gar den Begriff der Alten von der Zahl und befinden uns damit in der idealen Mitte zwischen der magischen Ansicht von Zahl und Größe auf ägyptischen Tempelfriesen und jener Pascals vom Menschen als dem Ausgleich oder auch Schnitt- und Durchgangspunkt des Unendlich-Großen und Unendlich-Kleinen, aus welcher Ansicht sich dann auf dem engeren Gebiete der Zahlenkunst der Infinitesimalkalkul ergeben mußte, den Pascal selbst vielleicht nur zufällig nicht gefunden hatte.

Mit Leonardos Abendmahl also halten wir gleichwie auf dem Grat eines Gebirges mit dem Blick nach Auf- und Niedergang genau dort: zwischen dem magisch-symbolischen und dem barocken Reich der Kunst und der Menschenwesen in jenem einzigen der Größe. Diese zwölf Apostel mit Christus in der Mitte sind in der Tat alles große Menschen, große Leiber, große Seelen und große Schicksale, also nicht mehr bloß Symbole und Sinnbilder des Heiligen und zu Verehrenden und noch nicht hineingerissen und wie aufgeteilt in die Bewegung und den Sturm eines Größeren und Umfassenden.

Fragen wir doch einmal so und gar nicht anders: Warum waren es denn zwölf und nicht mehr oder weniger, wenn diese Zwölf nicht auch groß sein sollen?! Und wenn es hier ein Ursprüngliches, eine Wurzel der Zahl gibt, ist jenes, ist die Wurzel nicht das Große oder die Größe? (Das Kleine müßte dann soviel wie das Zahl-lose bedeuten.) Oder

sagen wir es so: indem wir messen, messen wir die Größe und nichts anderes. Ohne Maß gibt es keine Größe. Das war die Größe des antiken Menschen und ist die der Apostel auf dem „Abendmahl".

Eine Größe ohne Maß, Größe als Ausdruck des puren oder göttlichen Seins aber war die größere Größe der langen oder drei- bis viermal so langen Könige der ägyptischen Tempel, aus welcher dann erst das Symbol als Größe hervorgehen mußte, bevor es zur Größe als Maß kommen konnte. Die Heiligen der russischen Ikone sind gleichfalls auf solche Weise: symbolisch groß, d. h. ein wenig zu groß oder länger als breit oder wie man das sagen soll: unnatürlich groß.

Hervorgehoben, weil zum Verstehen überaus wichtig sei noch einmal, daß wir beim „Abendmahl" Leonardos noch vor dem Zahlen- und Größenbegriff Pascals halten, auch noch vor dessen Unterscheidung zwischen *l'esprit de finesse* und *l'esprit de géometrie*, vor dessen Logik also im weitesten Sinn. *La vraie éloquence se moque de l'éloquence:* was verrät dieser oft zitierte Satz Pascals, den Paul Valéry nicht versteht oder verstehen will, letztlich anderes, als daß die Begriffe ebensowenig mehr wie Zahl und Größe an den Dingen so wie bisher haften und daß der Zusammenhang von Begriff und Ding, Zahl und Ding um der neuen Bewegung willen locker geworden sei?! Oder daß, um Pascals Satz zu erläutern, die Redner aus Natur höher zu werten seien als die aus Kunst oder aus dem Begriff der Rede heraus, daß kurz Reden nicht mehr oder überhaupt nicht gelehrt werden könne?! Was sich nun bei Leonardo da Vinci, dem Mann der höchsten Mitte zwischen Aufgang und Niedergang, ereignet, ist das folgende: Aus einer Welt von Dingen (Giotto und was auf ihn folgte, Paolo Uccello und die anderen, das wies noch auf eine Welt von Dingen und suchte langsam daraus heraus den Weg zu etwas Neuem, zur Perspektive und Bewegung), aus einer Welt von Dingen also war Natur geworden, das ist das Neue, vom Menschen aus höher zu Bewertende, und aus den Begriffen und Zahlen, die den Dingen einver-

leibt schienen, Geist oder Größe des Geistes. Denn es ist genau so, daß die Größe bei Leonardo unmittelbar aus der Verbindung von Natur und Geist, Natur und Mensch hervorgegangen sei. Leonardo konnte es gar nicht anders verstehen, als daß sich Größe zeige oder Größe offenbar werde, indem der Geist oder der Mensch an die Natur herantrete. Hier liegt der gewaltige Unterschied zwischen Goethes Idee von Natur und Mensch und eben jener des großen Italieners aus der Renaissance.

Soll und darf ein ganz Allgemeines und Übriges hier noch eingefügt werden? Wenn auf einem vernünftigen Verlauf der Geschichte oder auf einer Vernunft derselben bestanden wird oder bestanden werden soll, so ist ein solcher oder eine solche nur darin zu suchen, daß es eine Entwicklung der Ideen auseinander gebe und daß diese Entwicklung sich darstellen lasse als eine Transformation der Ideen durch die Zeit. Als welche dann in bezug auf die Ideen dieselbe Rolle innehätte wie das Unendliche (als Zahl) in bezug auf solche geometrische Figuren wie Kreis, Parabel, Hyperbel, Ellipse. Denn gleichwie nur dank dem Unendlichen, in dessen Sinn gleichsam, die Transformation jener Figuren ineinander gelingt und die Verwandtschaft oder gleiche Art besteht, so fließen oder laufen auch die Ideen ineinander dank der Zeit und durch sie. Goethes Idee von der Natur im Faust würde sich niemals aus jener Leonardos haben entwickeln können, wenn nicht Pascals Unterscheidung zwischen *l'esprit de finesse* und *l'esprit de géometrie* und verwandte oder gleiche Ideen bei Leibniz dazwischen getreten wären. Trotzdem sollte aber die Zeit darum nur in einem allegorischen und keinem anderen Sinne schöpferisch genannt werden.

19

Auf Leonardos Idee von Zahl und Größe und das vollkommenste Gleichgewicht zwischen dem Intuitiven und dem Analytischen, zwischen *l'esprit de finesse* und *l'esprit de géometrie*

ist es endlich zurückzuführen, daß alles Rhetorische, alles, was man Theater nennen möchte, bei ihm fehlt und jeder Möglichkeit, Wurzel zu fassen, ermangeln muß. Woraus gleich einzusehen ist, wie und warum der Sinn des Altars und einer heiligen Handlung im „Abendmahl“ in einem so hohen Maße gewahrt bleibt. Die Bewegung auf dem Bild (in den Gesichtern und Händen der durch das eine ungeheure Wort des Heilands aufgeregten Jüngerschar) geht unmittelbar nicht irgendeinen Zuschauer oder eine Menge von Zuschauern an, sondern läuft zu Christus als der Mitte des Ganzen und mündet darin. Woraus sich eine höchste Eigenschaft ergibt: die vollkommenste Durchsichtigkeit. Wirbt alles Schauspielerische nicht aus einem letzten Undurchsichtigen, Opaken, ja Dumpfen heraus? Sucht es nicht von dorther zu verführen?

Diese Durchsichtigkeit oder dieses Fehlen des Theaters und der Rhetorik inkludiert zweierlei: Einmal, daß der Gegensatz des Einzelnen zur Menge und auch das mit der Entgegensetzung beider gegebenen Perspektivische jeder Art von Größe nicht gilt. In der Tat ist erst, seitdem es den Einzelnen und die Menge gibt und beide einander brauchen und fliehen, das Moment des Perspektivischen in die Größe und deren Vorstellung gekommen. Das Perspektivische der Größe wurzelt im Barock, kann aber erst im neunzehnten Jahrhundert zum vollen Ausdruck gelangen, als in welchem es oft den Anschein hat, als müßte die Menschheit von nun an mit einer Einteilung in Mittelmäßigkeit und Schauspielerei ihr Auskommen finden. Doch wir wollen einer Diskussion gerade darüber aus dem Wege gehen und hier nur mit Zähigkeit daran festhalten, daß Leonardos Begriff von Größe und wie sehr diese alle Art von Schauspielerei ausschließe. Darum dürfen wir ihn den Mann der höchsten Mitte nennen und in seiner Größe ebenso eine Brücke, eine Mitte zwischen Mensch und Natur, zwischen Geistigem und Natürlichem erblicken, wie wir vorhin in den Zahlen, in der Zahlenwissenschaft und -weisheit früher Kulturen die Brücke oder Mitte

und das Band sahen zwischen der Götter- und der Menschenwelt. Welchen Kulturen das genannte Perspektivische gleichfalls ganz fremd bleiben mußte (samt allem geistigen Raffinement und aller Paradoxie des Unendlichkeitsbegriffes).

Man möchte sagen, das ganze System der alten Kulturen sei darauf angelegt gewesen, daß der Einzelne nicht unvermittelt an das Kollektiv stoße, wie er es heute tut, als hätte man gewußt oder gefühlt, daß aus einer solchen Berührung oder einem solchen Zusammenstoß niemand mehr Nutzen für sich ziehen müßte als der Schauspieler und eben der Mittelmäßige.

Wir meinen, im Vorangegangenen einen entsprechend deutlichen Begriff von der Beziehung zwischen Zahl und Größe bei Leonardo da Vinci gegeben zu haben und fügen nur noch das eine hinzu, daß darum das Signum des Großen nirgend so erkennbar sei wie auf seinen Ideen zur Mechanik und Technik. Er wird unter die Vorläufer und Begründer der modernen Wissenschaft und Technik gezählt, doch das Wunderbare daran ist wohl das eine, daß sich bei ihm das antike Aperçu vom Menschen als dem Maß der Dinge in pure Größe, Größenvorstellung vom menschlichen Gedanken verwandelt habe. Auch darin erscheint er uns als der Mensch der höchsten Mitte.

20

Leonardo da Vincis Ideen von Größe, Zahl und Maß inkludieren ferner den Umstand, daß ein Bildwerk wie das Abendmahl durchaus religiös sein konnte, ohne daß der Schöpfer desselben es für seine Person gewesen wäre, was auf die innigste Verbindung, ja Einigkeit zwischen Maß und Imagination, sagen wir es kühner so: zwischen der Welt, die uns der Umlauf der Gestirne anweist, und jener in „des Menschen Brust“ im letzten Grunde zurückzuführen ist. Bedingung und Folge dieser Einigkeit, beides zugleich, ist auch hier das Fehlen jeglicher Theatralik oder alles Theatermäßi-

gen in einem für den modernen Menschen unfaßbaren Grade. Später dann nach Pascal oder sagen wir bestimmter: im Jahrhundert der Entdeckung des Infinitesimalkalkuls und danach sind die Bildwerke oft sehr theatralisch (bis zum völlig Unwahren), ohne daß der Schöpfer derselben sich dadurch im mindesten gehindert gefühlt hätte, so aufrichtig wie möglich in seinen religiösen Gefühlen zu sein, was zweifellos auf einen großen Mangel an Einbildungskraft hinweist, auf einen Mangel an künstlerischer Potenz. Wobei erneut darauf aufmerksam zu machen wäre, daß Einbildungskraft im letzten Grunde das eine bedeute und nichts anderes als eben Potenz des Künstlers. Hamann, glauben wir uns zu erinnern, führt die Einbildungskraft, von der er vielleicht etwas mehr verstand als die meisten seiner Zeitgenossen, auf Leidenschaft zurück, doch diese genügt nicht: man kann sehr leidenschaftlich und doch ohnmächtig sein.

Von den vielen Problemen, die sich hier dem Menschen wie von selber stellen, sei jenes eine angeführt, das sich in die Frage kleiden ließe, ob alles, wovon wir eben gehandelt haben, vornehmlich die Beziehung von Imagination zum Maß, zur Zahl und Größe, nicht so beschaffen sei, wie es ist, weil es damals noch keine Psychologie gegeben habe, die den Menschen vom Gestirn, an das er gebunden, losgerissen hätte. Denn das hat die Psychologie getan, tut sie heute mehr denn je, ja man könnte darin den eigentlichen oder letzten Sinn der Freudschen Analyse erblicken. Es ist so, als sollte die Einbildungskraft nicht mehr Potenz, sondern das Gegenteil davon anzeigen und als sollte der Mensch als Mikrokosmos, als kleine Welt innerhalb einer großen, nur noch mehr sinnlos geworden sein. Daher dann die wesentliche Beziehung der Psychologie zum Mittelmäßigen, ja zum Statistischen, wovon wir schon gesprochen, daher auch ihr Ruhm unter den Mittelmäßigen und ihr Anspruch, hier Auszeichnungen und Orden zu verteilen, ihre Abneigung gegen Ordnungen und Bestände, ihre Verkettung mit dem Problem des Einzelnen und des Kollektivs, daher zum Schluß ihre Monu-

mentalisierung durch die Musik, der „ewige Bund" mit dieser und ihre Entäußerung durch sie.
H. St. Chamberlain stellt neben Leonardo da Vinci Richard Wagner, um damit die Gleichartigkeit und die Verwandtschaft der Kunst beider zu behaupten. Wir wüßten keinen Vergleich zu nennen, der ähnlich verkehrt wäre, und wir wüßten, wenn einer von uns den Antipoden Leonardo da Vincis zu hören verlangte, bestimmt keinen anderen zu nennen als den großen Musikdramatiker und größten Meister des Bühnenmäßigen, den frühen Erkenner und Bewunderer Schopenhauers mit dessen feindlicher Einstellung gegen die Zahl und das Zahlenmäßige, als welche schließlich in der berühmt gewordenen und vielen so genehmen Entgegensetzung von Genie und Mathematik gipfeln sollte. Daß hier dann die Psychologie einsetzen konnte, erscheint durchaus plausibel. Auf ihrer Bahn zur Psychoanalyse fortzufahren konnte sie nun, da Genie und Zahl voneinander für immer getrennt schienen, nicht mehr gehindert werden.

21

Aus der besprochenen Einigung von Maß und Imagination ergibt sich unmittelbar ein Drittes, Neues: die Vollkommenheit, die Leonardo eignete, die Vollkommenheit als Idee der Ideen, weshalb wir jene auch in einem frühen Werke *(Melancholia)* zur Einbildungskraft in eine wesentliche Beziehung bringen konnten. Doch hier müssen wir gleich eine sehr wichtige Unterscheidung treffen: zwischen dieser neuen Vollkommenheit Leonardos und jener (beinahe möchten wir sagen) üblichen der Antike. Letztere ist völlig artmäßig und spiegelt das Artmäßige, Arthafte wieder innerhalb der Welt des messenden, zählenden, gesetzgebenden und tätigen Menschen. Das muß festgehalten werden: die Verbindung von Art und Vollkommenheit in der Antike. Irgendwie ist sie augenlos.
Die Vollkommenheit Leonardos aber ist sehend, denn sie

hat das Individuum einbezogen, das Unendliche und Unsagbare des Individuums, die Spiritualität des Liebenden, das heißt: die Liebe dessen, der über die Art und das Artmäßige hinaus will oder die Art zu sprengen sucht, gleichwie das Heilige, in der Art wurzelnd und aus ihr kommend, die Art sprengen will und muß. Der Kern und die Frucht aber dieser neuen Vollkommenheit ist der Zauber und das Geheimnis, als welches der antiken Vollkommenheit fehlen mußte.

Wir haben an so vielen Stellen und bei so vielen Gelegenheiten von der Nachahmung innerhalb der antiken Kunst gesprochen und das Prinzipielle derselben hervorheben müssen. Die Nachahmung fließt darin aus der Vollkommenheit eben des Arthaften und ist, wenn wir es recht bedenken, Ausdruck der Fruchtbarkeit. Hier schließt sich vieles im Geiste zusammen. Rückschreitend müßte es uns nicht schwer fallen, von da zu der von uns so oft und deutlich hervorgehobenen Beziehung zwischen dem Magischen und der Nachahmung und, weiter, zwischen dem Magischen und der Zahl zu gelangen.

Die Nachahmung aber des neuen Vollkommenen mit dem Geheimnis als Kern ist von anderer Art und Wirkung, sie ist wie ein Bann, und das Nachahmen und die Schülerschaft gleicht einem Verfallensein. Man denke die Schüler Leonardo da Vincis, die alle vom Meister wie verzaubert erscheinen.

Daran ließen sich Gedanken anknüpfen über die Verschiedenheit in der Beziehung von Meister- und Schülerschaft zueinander bei Geistern wie Michelangelo oder Rembrandt und bei einem Geist wie Leonardo. Es gibt offenbar einen Grad der Vollkommenheit und der Spannung innerhalb derselben, der tödlich wirken muß. Wenn wir nun behaupten, daß im Mittelpunkt dieser Vollkommenheit das Geheimnis weile, so wissen wir auch, daß dieses Geheimnis sich ebenso als Tod wie als Leben zu äußern vermöge, da beide in dessen Gebiet voneinander ununterscheidbar sind.

Wir fühlen uns selber wie unter einem Bann stehend oder einem Zauber preisgegeben, wenn wir hier über den Bund

des Vollkommenen mit dem Geheimnis in einem einzigen irdischen Menschen nachzudenken haben und nachdenken dürfen. Im Gottmenschen, dessen Gedanken zu denken Leonardo da Vinci auf eine in seiner Zeit durchaus ungewöhnliche, ja in jeder Hinsicht einzige Weise gereizt haben mußte, hat sich aus beiden: aus der Vollkommenheit und dem Geheimnis das Opfer ergeben, das nie endende und ewig verpflichtende. In der Seele und im Geiste Leonardos ist nichts von diesem Opfer oder dessen Idee, eher etwas von jenem, das zugleich Schicksal ist oder dessen zweites Gesicht genannt werden muß, vom Opfer des Dionysos, dessen Leib zerstückelt wurde und also stückweise in alle Länder der Erde getragen wurde, damit diese sich zu ihm bekenne oder der Geist des Gottes sich ihr und den Menschen darauf einverleibe. Denn Opfer war hier Einverleibung, Einverleibung Zauber, Zauber Nachahmung und diese ganz und gar Magie und ewige Gegenwart. Darum oder in diesem nächsten und fernsten Sinne, im wörtlichen und übertragenen, können wir von Leonardo-Dionysos behaupten, daß an Stelle des Opfers das Fragment stehe, will sagen: das Fragmentarische, immer wieder Unterbrochene und Abgebrochene des ganzen Werkes, auch der Gedanken, an dem er sich müde dachte, der Versuch und die Reue am Lebensabend des göttlichen Mannes darüber, daß er so wenig gemalt habe.
Stellen wir es hier fest, weil es hier am Platz ist: daß es zwei Arten des Fragmenthaften ganz großen Stiles gebe, des Fragmenthaften, das also weder aus Ohnmacht, noch aus einem Sich-Überheben kommt: das Fragmenthafte Leonardo da Vincis, als welches, noch einmal, aus dem Bund stammt zwischen der Vollkommenheit und dem Geheimnis. Auch hier müßte Richard Wagner noch einmal als Leonardos Antipode angeführt werden, was soviel bedeutet wie, daß das Geheimnis und der sehr bestimmte, ja gewaltige Zauber Richard Wagners nicht in der Mitte liege oder gar Mitte sei (wie die Mitte des Kreises Mitte ist), sondern sich an der Peripherie behaupte und darauf ausgestreut sei.

Die zweite Art des Fragmenthaften großen Stils ist das Hölderlins in jenen Gedichten, die an der Grenze von Sinn und Wahnsinn liegen. Wir müssen es uns an dieser Stelle versagen, auf die innerste Verwandtschaft beider Arten einzugehen und sie zu erläutern.

Plato nennt Eros das Kind des Reichtums und der Armut. So war der Eros eines Michelangelo, der Eros eines Rembrandt und der Beethovens. Der Eros Leonardos aber war unplatonisch, so war auch dessen Schönheit: zugleich geistiger und sinnlicher oder von einer Geistigkeit und Sinnlichkeit, die sich gegenseitig steigerten, weil beide „reich" waren. Im Platonischen Eros gehen das Geistige und das Sinnliche nicht ganz ineinander auf: es bleibt ein Rest, ein Rest des Unguten, Unglücklichen, Rachsüchtigen und Schuldhaften, woraus freilich dann der Überschwang und Anfang des Großen erklärt werden könne. Daher dann die Idee und die ganze Idealität des Schönen und Guten. In Leonardo hingegen finden wir das, was wir den Regreß der Idee oder des Ideellen zum Mythos oder zu einem neuen Mythischen zu nennen haben, einen Regreß, den wir gleichfalls bei den großen Mystikern antreffen, was uns mit einem Schlage die Verwandtschaft Leonardos mit der Mystik erklären kann. Aus welchem Regreß dann in seinen Figuren und Gesichtern die Mischung des Männlichen und des Weiblichen stammt. Wir möchten uns keines anderen Menschen Entsagen und Askese so feurig und sonnenhaft denken, so blühend oder so aus den Wurzeln des Wachstums kommend wie jene Leonardos.

Wir haben an einer Stelle behauptet, daß der Weg vom Mythos oder von der Magie zum Geiste sehr genau vom Drama bezeichnet werde oder daß uns das Drama (die Tragödie) diesen Weg zu führen bestimmt sei. Nun merke man auf: Entsprechend dem anderen, sehr unplatonischen, unallegorischen Begriff vom Eros und von der Schönheit ist auch der Weg bei Leonardo nicht das Drama (schon gar nicht die Tragödie), sondern kürzer, momentaner, gegenwärtiger,

sondern die Spannung, jener in Kristallen, feingeschliffenen Steinen, Gläsern durchaus vergleichbar, sondern die Einheit selbst, also genau jener Punkt, wo Magie und Geist sich treffen und ausgleichen, denn in der Tat wird in der ungeheuren, unendlichen Idee der Einheit Magie zum Geist und Geist zur Magie. Und nur wer und soweit er dorthin gelangt: genau zu diesem Punkt der Fleischwerdung des Wortes ist Leonardos Schüler und dessen Größe in Ewigkeit verbunden.

IV

EINBILDUNGSKRAFT UND DAS DRAMA (SHAKESPEARE)

1

Wir sind bisher der Spur der Zahl und des Zahlhaften innerhalb einer Welt aus Bild oder Form oder Gestalt nachgegangen und werden im folgenden den anderen Weg zu nehmen haben, indem wir das ans Licht setzen, was sich unter allen Bedingungen der Zahl als solcher entzieht: das Drama, und zwar dies gleich im wörtlichen Sinne von Handlung. Nie und unter keiner Annahme also, besagt das, kann aus einer Gleichung eine Handlung oder können Handlungen und Gleichungen zur Deckung gebracht werden. Diese kurze Erklärung mußte vorausgeschickt werden.
Woran sich unmittelbar die zweite anschließen soll: Das Thema unserer Abhandlung ist die Einbildungskraft, in deren Bereiche weder Ursache noch Zweck, sondern der Sinn herrscht. Samt dem dazugehörigen Stufenwerk, da weder zur Ursache noch zum Zweck hin, sondern allein zum Sinn Stufen führen. Wer also aus dem Ganzen der Welt die Einbildungskraft zu eliminieren versuchen wollte, müßte daraus auch den Sinn oder dessen Vorstellung tilgen. Insofern allein nämlich ist der Sinn schöpferisch: innerhalb einer Welt, darin die Einbildungskraft nicht ausgestoßen erscheint, sondern dazugehört. Oder ist auch die letzte Ursache als solche schöpferisch, solange oder soweit sie den Sinn vertritt oder umschreibt. Im Hinblick darauf soll und kann uns hier auch nicht die Entstehung des Dramas interessieren: aus dem kultischen Tanz, aus den Verwandlungen des Gottes Dionysos, sondern haben wir uns den einen Gedanken gleich zu Beginn anzueignen, daß der Sinn, der letzte, alles Mythischen Verwandlung sei, daß Mythos und Märchen im Herzen den einen ewigen Gedanken der Verwandlung bergen und daß darum diese, die Verwandlung, Wurzel oder Uridee des Dramas vorstelle.

2

Verwandlung und Einbildungskraft schließen beide von sich aus den anderen Gedanken in sich ein, daß nämlich die Welt

nicht aus dem Nichts oder aus Null (als Zahl genommen) oder, was dasselbe bedeutet, aus dem Anfang entstanden sei. Wir kommen damit auf unsere erste Behauptung zurück, denn wenn die Welt aus dem Nichts oder der Zahl oder dem Anfang als Ursache entstanden wäre, so müßte jede Handlung einer Gleichung (sagen wir: des Menschen mit sich selber) gleichkommen oder sich mit sich selber aufheben und somit sinnlos werden.

Was daraus ersehen werden muß: ist erstens ein wesentlicher Zusammenhang von Gestalt und Handlung, Gestalt und Drama, Gestalt und Rhythmus. Was wiederum darauf hinweist, daß es zu einer Handlung oder einem Drama nur innerhalb einer gestalteten Welt oder auf und in dieser als Hintergrund oder Bühne kommen könne, oder daß das Drama im weitesten Sinne stets Ausdruck einer vorhandenen oder gegebenen Welt sei und diese gleichsam mit sich reiße. Wenn also, heißt das, zwei Gestirne zusammenstoßen, so bildet das keine Handlung und kein Drama. Keines für uns Menschen, weil wir einem solchen Zusammenstoß oder Kampf keine Welt und somit keinen Sinn zu unterschieben wüßten.

Ist zweitens, daß die Idee der Verwandlung an die der Ewigkeit oder des ewigen Sinns gebunden sei. Es möchte darum nichts so verfehlt sein, wie wenn einer das, was allgemein als Werden bezeichnet wird, Verwandlung nennen oder einer solchen gleichsetzen wollte. Sooft ein antiker Gott sich in ein Tier verwandelt, ist er, heißt das, darum nicht Tier *geworden*.

Uns ist sehr viel gelegen an einem genauen Verstehen dessen, was allein Verwandlung bedeuten könne. Auch das sogenannte paradiesische Dasein der Chiliasten am Ende der Zeiten, die vollkommenste Durchsichtigkeit des Leibes, wäre dann nur verwandeltes Sein. Im ersten Falle der antiken Metamorphosen überwiegt, sagen wir es so: das räumliche Element, die Raum-Ewigkeit, im zweiten der Chiliasten die Zeit-Ewigkeit.

3

Wenn in dem Märchen eines Indianerstammes der Mensch eine Schlange vorstellt (ach! die Schwierigkeit dieses Vorstellens, das durchaus so viel wie Sein ist, niemals aber Gleichsein), die Schlange aber einen Vogel, der Vogel zugleich eine Feder ist, die Feder ein Hirsch, so finden wir darin nicht nur eine Welt ohne Werden ausgedrückt, sondern auch eine solche ohne Maß (irgendwelcher Art). Woher sollte dieses schließlich genommen werden, da sich im Leben des Primitiven das Sein so vollkommen mit der Zeit deckt, daß daraus das Simultane des Wunders und eines dem Wunder entsprechenden Staunens entsteht und sich das niemals zu bilden vermöchte, was der zivilisierte Mensch Langeweile nennt. Reisenden fällt mit Recht immer wieder auf, daß der primitive Mensch faul sei, sich aber darum nie langweile. Der Grund dafür ist wohl der, daß Langeweile nur aus einer gewissen Differenz zwischen Sein und Zeit hervorgehen und es zu einer solchen im Leben des primitiven Menschen nicht kommen kann. Daher oft das Staunen im Blick des Wilden, als welches darin wie zu einer Gewohnheit erstarrt zu sein scheint. Verwandeltes Sein ist darum stets zugleich eines ohne Differenz oder das, was wir undifferenziert nennen. In diesem und keinem anderen Sinn ist die Welt des puren Mythos, wie sie uns in den Erzählungen des primitiven Menschen entgegentritt, eine maß-lose zu nennen und findet diese Maß-losigkeit ihre Verkörperung vornehmlich im Rausch und Tanz und sind, weiter, Rausch und Verwandlung, Rhythmus und Verwandlung Ausdrücke für ein und denselben Zustand: eben des undifferenzierten Menschen.

4

Maß ist das Ergebnis einer Abstraktion und braucht den Gegensatz oder Widerspruch. Dieser fehlt, wenn alles alles oder, was dasselbe bedeutet, wenn alles eines ist. Und somit gilt auch innerhalb dieser „All-Einheit“ der Satz des Wider-

spruches (als das Fundament der Logik) nicht, daß nämlich A nicht zugleich Nicht-A sein könne.

Auf das lebendige Leben angewandt bedeutet die genannte Ungültigkeit, bedeutet die darin ausgesprochene Maßlosigkeit, bedeuten also Tanz und Rausch was? Mit den wenigsten Worten: die Einigung von Leben und Tod, eine innigere Verbundenheit beider oder die Tatsache, daß der Tod im Leben eingebaut sei und zu dessen Struktur dazugehöre. (Daher auch die Wichtigkeit des Feindes, des äußeren Feindes jenseits der Grenze, der alle mögliche Gegensätzlichkeit des Lebens in sich aufnimmt; daher weiter die Vorstellung, daß die Todesursache stets nur von außen, von einem äußeren Feind kommen könne.)

Wir finden diese Einigung der Toten und der Lebenden in den Liedern der Primitiven ausgedrückt. Oder auch in solchen Tatsachen wie dem Königsmord verschollener afrikanischer Kulturen, von denen Leo Frobenius berichtet. Alle vier Jahre wird der König lebendig begraben, damit der Mond wieder aufgehen könne. Welche Einheit von Mensch und Gestirn, Mensch und Natur! Ist der Tod hier etwas anderes als die Cäsur im Vers, als der Puls des Blutes, als die schwingende Brücke über einem abgründigen Fluß?

Maß hingegen ist das zwischen Leben und Tod Einzuklemmende, ist das, was sich zwischen beiden ausdehnt und beide auseinanderhält. Gleichwie es Wort und Ding, Zahl und Ding auseinanderhält.

So steht Maß gegen Verwandlung, oder so entsteht Maß, indem Verwandlung schwindet[1].

[1] Nur wenige Künstler unserer Zeit haben die besondere Beziehung von Verwandlung zum Maß, worauf von uns an so vielen Stellen hingewiesen wurde, geahnt und gespürt. Darunter ist vornehmlich Rainer Maria Rilke in seinen Duineser Elegien, überhaupt in den letzten Gedichten, sind Paul Valéry und Cézanne zu nennen. Dem Werke Stefan Georges fehlt, wenn wir es so sagen dürfen, gänzlich die Ahnung und Vorstellung dieses Verhältnisses, das nebenbei auch nicht das Geringste mit dem vom Dionysischen zum Apollinischen zu tun hat. Daher kommt wohl in das Werk des großen Dichters ein gewisses Starres, Beklemmendes und auch Ermüdendes.

5

Wir haben schon an mehreren Stellen hervorheben müssen und wiederholen, daß bei den Griechen Maß direkt an Stelle von Individualität und Einzeltum (als Kategorieen genommen) stehe, was wir hier auf die Nähe des Mythos oder den Umstand schieben möchten, daß der Grieche den Mythos auf irgendeine Weise in seinem historischen Dasein mitschleppte oder sein ganzes inneres Leben davon durchsetzt und in gewissem Sinne veräußerlicht war.
Die letzte Sublimierung der Idee des Maßes und des Einzeltums liegt in der Umkehr vor. Diese ist noch Maß, aber der Mensch ist durch sie wie vor einen neuen Mythos des rein inneren Erlebens gebracht, welchem auf alle Fälle die äußerste Spannung zwischen Leben und Tod vorangeht.
Wo es nicht zur Umkehr kommt, als welche stets die Gottesidee im Sinne einer höchsten Lebendigkeit und Belebung voraussetzt, bleibt es bei der Differenziertheit, und wir dürfen uns die Tatsache nicht verhehlen, daß der sehr differenzierte und dadurch jeder Verwandlungsmöglichkeit und somit auch jeder Berauschung enthobene, der zugleich lebensdurstige und ironische Mensch der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts, der Realist und Psychologe zugleich war und sehr aufschlußreiche Dokumente über sich im Roman hinterlassen hat, eben darin und in der Wirklichkeit einer sehr argen Todesangst verfallen gewesen sei und diese zum eigentlichen Thema seiner Darstellungskunst zu machen verstanden habe. Warum? Weil eben der Tod vor keinem Menschen vorher so bloßgestellt dagestanden war wie vor ihm, dem differenzierten oder indiskreten, wie wir ihn früher einmal apostrophiert haben. Der Tod, soll das heißen, war jetzt nur noch mehr Tod, auch ohne die Verkleidung im Gerippe, ohne den Vorwand oder Hintergrund von Sünde und Hölle, er bedeutete die pure Katastrophe oder das Ende als Katastrophe und hatte als solche die eigentliche Tragik aufgehoben. Denn Tragik, Drama im Sinne jenes Mythi-

schen, aus dem es kam, stellt unter allen Bedingungen eine Beziehung her zwischen Individuum und Art, Individuum und Geschlecht, Mensch und Vaterland, Königtum und Liebe, Gesetz und Liebe, was sich dann alles in einer Handlung, einem gespannten Geschehen ausdrückt oder daran gebunden ist. Unser Differenzierte und Vereinzelte aber, der ironisch Lebensdurstige befindet sich in jedem Augenblick sozusagen vor der Katastrophe des Endes, denn in seinem Falle sind Leben und Tod auseinandergerissen oder die Verbindung zwischen beiden gleich einem Leitungsdraht durchschnitten.

Die Folge, nebenbei, einer solchen Differenziertheit oder Mischung von Ironie und Lebensdurst ist zuweilen eine gewisse Grausamkeit und Härte, in allerlei Weichheit und Sensibilität eingehüllt, die sich in der denkbar größten Entfernung von jener anderen Grausamkeit der vorhin erwähnten afrikanischen Kulturen mit dem Königsmord aufhält.

Wir können hier nicht die Geschichte des europäischen Romanes im neunzehnten Jahrhundert schreiben, von dessen ironisch-lebensdurstigem Helden gesagt werden muß, daß er aus der Romantik komme, ja daraus verwiesen wurde oder als sich daraus verwiesen fühlte. Den ersten Vertreter dieses neuen Menschentypus möchten wir in Stendhals Julien sehen, die letzten vielleicht in den Romanen Knut Hamsuns, auch bei Thomas Mann zu finden wissen.

Soviel darüber. Und dazu noch das, daß sicherlich der erste Mensch überhaupt der puren Katastrophe (als Tragik) in den Tragödien des Euripides vorkommt, jenes Euripides, der ein Freund und Bewunderer des Sokrates, des ersten Meisters der Ironie, war. Das Heilige, Heilig-Mythische, das Fromme des Aischylos lag im Fehlen des Ironischen.

6

Doch wir kehren zur Verwandlung zurück, die wir jetzt besser verstehen, da wir darin nur einen anderen, einen

sublimierten Ausdruck für die Einheit von Leben und Tod gefunden haben. Von dieser Verwandlung, soweit sie einziges Drama, dessen Vorbild und Idee ist, muß hier ein sehr Entscheidendes ausgesagt werden, daß sie sich nämlich im letzten niemals an den Einzelnen, sondern an die Gruppe wende, was ebenso wesentlich ist für die Idee der Verwandlung wie für jene der Gruppe oder des Gruppenmenschen. Wer den Zusammenhang von Verwandlung und Gruppe nicht einzusehen vermag, versteht weder das eine noch das andere, weder Verwandlung noch Gruppe, noch auch den Einzelnen. Alles Geschehen auf der Bühne oder dem Podium (wenn überhaupt hier schon von Bühne geredet werden darf, denn diese ist noch ein irgendwie eingeschränkter Raum, ein Bezirk, ein Kreis), alle Verwandlung darauf ist zugleich auch ein Geschehen, eine Bewegung innerhalb der Gruppe. Es ist so wie bei den allwöchentlichen Produktionen der Aissauas in Chairuan. Während die durch Berührung, Tanz und eine Strophe aus dem Koran Verzauberten oder Verwandelten Skorpione oder Glasscherben schlucken oder sich mit der Dolchspitze die Wange durchbohren, kann in jedem Augenblick einer aus dem Ring der zuschauenden Gruppe in den Kreis der ausführenden übertreten und an der Handlung teilnehmen.

Es ist bei dieser oder jeder ähnlichen Produktion zu einem noch nicht gekommen: zur Vision. Die Gruppe als solche ist der Vision unfähig. Mit anderen Worten: Vision bedeutet für die Gruppe noch Verwandlung, verwandeltes Sein, Bezauberung, Rausch, Durchdrungensein. Die Vision oder das Gesicht fordert die Loslösung von der Gruppe, fordert schon den Einzelnen. (Gleichwie das Maß ihn voraussetzt oder verlangt.)

Hiermit vollzieht sich ein Ungeheures, so ungeheuer wie das Aufkommen der Idee der Zahl oder der Grenze. Mit dem Einzelnen nämlich oder auch mit dem Zuschauer (welcher als Einzelner innerhalb der Gruppe zu definieren wäre) trennt sich der abgegrenzte Raum oder Bezirk oder Kreis vom

Raum der Zuschauenden, entsteht die Bühne und entsteht aus der puren Verwandlung oder Bezauberung das Drama. Zwischen diesem aber und dem Mythos oder der Verwandlung besteht derselbe Unterschied wie zwischen Gesicht und Maske. Welch letztere sich uns auf solche Weise als das wahre Gesicht des Menschen der Gruppe oder auch als das wahre Gesicht des Tänzers darstellen muß.

7

Aus dem Voranstehenden gelangen wir unmittelbar zu wichtigen Ergebnissen: Indem sich, erstens, der Einzelne aus der Gruppe löst oder davon abhebt, scheidet sich der Mythos oder die Welt der puren Verwandlung und der Gruppe von jener der Einbildungskraft. Oder Magie von Imagination. Wir haben davon in unserem Dialog *Narziß* gehandelt und dürfen uns hier darauf berufen. Einbildungskraft in diesem umfassenden Sinn ist dann gleichbedeutend mit Spaltung in Mensch und Spiegel, Mensch und Bild, Mensch und Vision, Mensch und Schauspieler.
Bei einigen Indianerstämmen, lesen wir, gehen die Medizinmänner, vielmehr die jungen Leute, die sich zu diesem Berufe vorbereiten, in die Wälder, und wenn sie von dort zurückkommen, tun sie, als ob sie gestorben wären und jetzt aus dem Land oder Bezirk des Todes zurückkehrten, sind über alles erstaunt, kennen Vater und Mutter nicht wieder u. a. m. Hier also sind Leben und Bühne, Wirklichkeit und Einbildungskraft oder Schauspielertum noch gänzlich eines oder ineinander verwoben. Wir haben noch den Gruppenmenschen vor uns, sehen aber schon angedeutet die Linie, wo der Einzelne sich von der Gruppe loslösen wird. Und zwar am Schauspieler, der sozusagen dort und dann entsteht, wo und wann sich der Einzelne von der Gruppe loslöst.
Das im Sinn zu behalten, scheint uns sowohl für die Ästhetik wie auch für die ewige Beziehung des Einzelnen zum Kol-

lektiv von großer Wichtigkeit. Und wir schließen daran auch unmittelbar die Bemerkung an, daß, wenn einmal die Gruppe oder was im vorgeschichtlichen Leben Gruppe war, in lauter Einzelne oder in eine Menge oder Masse von Einzelnen aufgelöst sein wird oder auch, wenn einmal aller Sinn der Gruppe, der Stammes- oder Volksgemeinschaft, auch jener der Kaste und des Standes verloren gegangen sein und sich an deren Stelle die reine Mittelmäßigkeit mit allen Erleichterungen und Erregungen durch eine aufs höchste entwickelte Technik gebildet haben wird, sich dann auch der Einzelne vom Schauspieler und umgekehrt der Schauspieler vom Einzelnen sehr schwer werde unterscheiden lassen. Von hier aus kann man dann auch leichter die große Abneigung gegen den Schauspieler, ja dessen Verfemung einsehen, die allemal dort bestanden hat oder besteht, wo noch Rang, Kaste, Art, Stand innerhalb des Gesellschaftlichen zu unterscheiden waren oder sind. Soviel nur jetzt über den Schauspieler und dessen Anteil an der Gesellschaft. Er steht direkt zwischen der Gruppe und dem Einzelnen und ist aus diesem Gesichtspunkt als ein gesellschaftliches Urphänomen anzusehen.

Es ist also so, daß der Mensch sich selber gegenübertritt, indem er sich von der Gruppe löst. Wir haben darin ein und denselben Akt zu erblicken. In der Genesis heißt es von den ersten Menschen, daß sie nach dem Genuß der verbotenen Frucht ihre Nacktheit und die Verschiedenheit des Geschlechts erkannten. Was nichts anderes bedeuten soll, als daß Adam und Eva vor dem Genuß des Apfels *ein* Mensch waren oder die Einheit der mystisch-mythischen Idee Mensch bildeten, welche Idee auf eine sehr bestimmte Art und Weise der Gruppe oder dem Gruppenmenschen entspricht. Indem dieser seine Nacktheit sieht, zerfällt er, zerfällt die mystisch-mythische Idee Mensch mit sich selber, zerfällt er in die beiden Geschlechter.

Wir sind hier in die Lage gebracht, den gemeinsamen Ursprung und weiter auch den ewigen Zusammenhang von Geschlecht und Schauspielerei, von Phallik und Mimik zu

überblicken, das Ineinander beider, den Bezug ferner der Maske und Lüge zur Erotik des gesamten Menschentums von den Urzeiten an bis in die Gegenwart einzusehen. Die Einbildungskraft entstand oder formierte sich zugleich mit dem, was die Mythen der Völker den Fall des Menschen nennen. Indem also Adam und Eva ihre Nacktheit sehen und sich vor Gottes Auge darum zu verbergen suchen, stürzen sie aus dem mythischen Dasein des Paradieses heraus und gewinnen, indem Leib und Seele sich gegeneinander abgrenzen, die Einbildungskraft. Ohne diese gibt es weder Sünde noch Tod.

Das ist das erste Ergebnis unserer Betrachtung.

8

Das zweite ist, daß das Drama, die Handlung nur mit der Loslösung des Einzelnen von der Gruppe anzuheben vermag. Woraus auch gleich das Vorbildliche und der hohe Rang des dramatischen Kunstwerkes unter den anderen erhellt und die überaus große Seltenheit des wirklich bedeutenden erklärlich ist.

Tiere handeln nicht. Sie scheiden, heißt das, nicht aus dem Leben der Gruppe und stoßen im gegebenen Fall den sogenannten Einzelgänger aus. Darum kann auch ein solcher keinesfalls für einen Anführer oder Revolutionär oder etwas ähnliches gelten. Aber auch ein völlig vereinzelter, losgelöster, ein wurzelloser Mensch, wenn so etwas überhaupt angenommen werden kann, vermag nicht handelnd den Mittelpunkt eines Dramas zu bilden. Im besten Falle vermöchte er als komische Figur, als Clown an einer Handlung teilzunehmen oder sich zu einer Gruppe, einem Allgemeinen und Gültigen in Beziehung zu setzen. Die Komik beruht dann darauf, daß er draußen bleibt, sooft er sich der Gruppe anschließen will, daß er mit seiner Handlung nicht aus sich selber herauszutreten vermag und mit allen Schritten, die er unternimmt, sich um sich selber dreht.

Nur der handelt oder ist einer Handlung fähig, wer in einer Gruppe, in einem Allgemeinen, in einer Idee wurzelt. In der Idee dürfen wir den letzten, dünnsten, aber gerade darum unzerreißbaren Bezug des Einzelnen zur Gemeinschaft erblicken.

Worauf aber hier im Besonderen Wert zu legen sein wird, ist nicht so sehr die Wurzellosigkeit an sich oder eine in der Möglichkeit gegebene oder gebotene Deklamation darüber, sondern der Umstand, daß jenes im gegenwärtigen Geschlecht besonders häufige und oft hervorgehobene Exemplar eines Menschen, der, sagen wir es kurz: aus einem Gefühl von Minderwertigkeit anmaßend ist, das ausgezeichnete Beispiel eines solchen Wurzellosen abzugeben berufen und infolgedessen durchaus undramatisch oder den Mittelpunkt, ja den Helden eines Dramas zu bilden ganz und gar unbefähigt sei. Ein Mensch also, dessen Äußerungen allemal auf Verdrängtheiten zurückzuleiten oder soweit sie es sind, handelt nicht und ist schicksalslos. Bestimmter: auch das Schicksal eines solchen kann immer nur das Antlitz einer Katastrophe tragen.

Der Mensch der Verdrängungen und Verdrängtheiten ist entschieden als der Sohn, Erbe, Ausläufer eines von uns eben erwähnten ironisch-lebensdurstigen Romanhelden und Mannes der Katastrophen anzusehen. Und wie dieser, wenn wir seine Geschichte schreiben müßten, aus der Romantik, so kommt jener direkt von Schopenhauer und Nietzsche.

Es gibt zwei Ansichten: Nach der einen bedeutet der sogenannte Held nur die Monumentalisierung aller möglichen und auch unvermeidlichen Verdrängtheiten oder Verdrängungen. Das ist Ansicht der Psychologen, als welche den Menschen von dessen Stern losgelöst haben. Nach der anderen aber ist der Held nur darum und insoweit da, weil oder insoweit der Mann der Verdrängungen noch nicht zählt. Diese Anderen und Nicht-Psychologen bekennen sich zur Ansicht Leonardo da Vincis, als in welchem sie einen ihrer Meister erblicken, daß nämlich der Mensch an seinen Stern

gebunden sei. Für die ersten ist die Einbildungskraft und somit die Kunst Ausdruck und Ergebnis eines Fehlers innerhalb des Seelenlebens des Einzelnen. Für die zweiten ist die Einbildungskraft konstitutiv, das heißt: es würde für sie ohne jenen „Fehler“ der Einbildungskraft zu keiner Gestalt, keiner Schöpfung, keiner Handlung und keinem Drama gekommen sein und kommen können.

9

Die Frage, welche wir zu beantworten das Bedürfnis fühlen, ist folgende: Vorausgesetzt sei, wie immer, der wesentliche und tiefe Zusammenhang von geschichtlichem Verlauf und Einbildungskraft, von Zeit und Einbildungskraft, vorausgesetzt ferner die Tatsache, daß der Held als Gestalt vor dem Mann der Katastrophen, vor dem ironisch-lebensdürstigen, ich-süchtigen, sehnsüchtigen Menschen der Verdrängtheiten und des Unbewußtseins figuriert habe: Wann oder wo ist der Wendepunkt (innerhalb der Geschichte) anzusetzen vom einen zum anderen?
Antwort: Mit der Idee des Menschentums, mit Kant, mit dem Verfall oder Aufhören der großen Formen und in einem bestimmten Sinn mit der Ablösung der großen Formen durch die Musik. Goethes Helden haben um dieses Menschentums willen alle oder zumeist etwas Pathologisches (Eduard, Orest, Tasso). In Heinrich von Kleist ist dasselbe direkt das Ergebnis des Streites zwischen dem alten Heldenbegriff und der neuen Idee vom Menschen. Nehmen wir aber Shakespeare, so sind dessen Helden durch die Leidenschaft, welche ihre ganze Natur ausfüllt, unpathologisch und liegen somit jenseits der durch die Idee der Menschheit gebildeten Wasserscheide.
Um uns deutlicher zu machen: Die Einigung der Gegensätze in Goethe zwischen Tasso und Antonio, Faust und Mephisto liegt im Menschen, im Menschentum, letztlich in Goethe selbst. Die Einigung zwischen Othello und Jago

aber ist die Natur und als deren Ausbruch die Tragödie, auf alle Fälle nicht irgendeine Idee vom Menschen, von Humanität. In der Natur Shakespeares liegt das Menschentum eingeschlossen; zur Natur, wie Goethe sie wahrnahm, hat der Mensch schon Distanz. Diese hat nichts mehr mit Mythos zu tun, jene ist dessen letzte Ausstrahlung.

10

Um ganz deutlich zu machen, was wir unter dem ironisch-lebensdurstigen Mann der Katastrophen, unter dem Mann der Verdrängtheiten und Verdrängungen, dem ich- und sehnsüchtigen, zu verstehen haben, wollen wir ihn für eine kurze Weile mit dessen Antipoden und leibgewordenem Protest konfrontieren. Diesen sehen wir nämlich in keinem anderen als im Admet der Sage und Tragödie, im Admet, dem Königsmenschen, dem Menschen, der dort noch Seele hat, wo die anderen ihr Ich hervorzukehren haben, in Admet kurz, der aus der reinsten, mit allen erdenklichen Sanktionen versehenen Freude am Lebendigsein, aus der Unverdrängtheit alles Mythischen heraus es nicht nur geschehen läßt, sondern auch will, daß Eurydike die Gattin für ihn sterbe und sich statt seiner den bleichen Seelen der Unterwelt zugeselle. Andere müssen glauben und sich damit dem Höchsten vermählen und daran hängen; in Admet aber geht der Held oder König oder Gatte oder auch der Vater dem Menschen voran. Und so ist er von größester Art und nicht so sehr Held wie dessen Urbild. Oder was Adam unter den Menschen war, das ist Admet unter den Helden. Glücklicher Admet!

Es ist nämlich genau so, daß um des göttlichen Anfangs und der göttlichen Herrschaft willen einmal das Glücklichsein oder die Freude und irdische Seligkeit noch vor dem Sein liege. Oder es ist so, wie wenn es um dieser Vorlagerung, um dieses Anfangs, dieser ewigen Geburt willen eben Könige, Legitimität, Stufen und Stufungen jeder Art gäbe und das

Königliche dem Menschlichen voranginge. Und wie wenn das Menschliche mit allen seinen Prioritätsansprüchen erst dann hervortreten dürfe, da das Göttliche und das Königliche schattenhaft geworden sei.
Das sehen wir alles im letzten Grunde in Admet, dessen Herden Apoll zur Weide trieb. Von allen Figuren der antiken Sage und des antiken Dramas scheint er uns die antikischeste und sein Drama ganz und gar ein Mysterium, als aus welchem alle anderen Dramen abzuleiten wären. Wie aus Adam, der dann unter den Heiligen des Himmels rangierte, die sich mühenden Menschen abzuleiten sind.
Bei den Königsfiguren des Alten Testamentes war das Menschentum umgekehrt dem Königtum vorangegangen und dieses wie ein Leiden und eine Heimsuchung des Menschen gewesen durch den jüdischen Gott, der das Königtum nicht wollte. Darum sind sie auch alle im höchsten Maße das, was man Charaktere nennt: handelnde und widerspenstige, gläubige und sündige, wohingegen es ungehörig, ja grotesk wäre, bei Admet, dem glücklichen und durch sein Glück geheiligten, von Charakter oder ähnlichem zu sprechen. Wir möchten sogar soweit gehen und behaupten, zwischen dem Reich Admets und jenem des Charakters liege das ganze, sehr weite Reich der menschlichen Komik dazwischen, als durch welches einer wohl oder übel zu marschieren hätte, wenn in ihm der Plan lebte, aus dem einen ins andere zu gelangen. Nein, nein, Admet hat nichts mit Charakter zu tun, sondern in ihm geht das Königtum dem Menschentum voran, und damit ist alles entschieden.
Wesentlich für Admet und dessen Heldentum ist dann noch eines, daß er nämlich eine Fabel hat oder daß ein Held seiner Art oder der Held überhaupt nie ohne Fabel ist und daß er die Fabel niemals irgendeiner Einsamkeit opfern könnte. So wie es der Mann der Katastrophen, der lebensdurstige Ironiker, der ich- und sehnsüchtige, gerne möchte, denn das gehört zum Mann der Katastrophen unbedingt dazu, daß er im Grunde genommen immer auch aus seiner Geschichte

draußen und irgendwo ganz allein für sich bleiben könnte. Und das ist der Grund, warum Admet oder kurz jener, bei welchem das Königtum vor dem Menschentum geht, nicht gleich dem Mann der Katastrophen redet: Ich lebe, oder: Es genügt, daß ich lebe, oder: Leben ist alles, oder: Indem ich nur am Leben und nicht tot bin, lebe ich ewig, sondern spricht: Ich lebe glücklich, oder ich bin glücklich, oder ich bin König, oder ich bin Admet. Und so knüpft sich an ihn, an Admet, den Helden, ganz von selbst, ohne daß er es merkte oder daran dächte, die Fabel oder die Handlung. Und diese Fabel oder Handlung ist dann auch, um alles zu sagen, des Helden einzige Idee oder, wenn es einmal so gesagt werden darf, der Plan seiner Einbildungskraft.

Wie ideenreich und phantastisch erscheint daneben nicht unser Mann der Katastrophen! Und wie kehrt er sich oft nicht mit allen seinen Ideen gegen sich selber und wie ist das nicht oft seine einzige Fabel, daß er sich gegen sich selber kehrt!

II

Wir kommen nach dem, was sich wie eine Lobrede auf König Admet ausnimmt, aus welcher weiter eine solche auf Eurydike und den kühnen Euripides werden müßte, wenn der Raum dazu geboten wäre, wir kommen also noch einmal auf jene einzigste Linie zurück, die sehr genau zwischen der Handlung und dem Zuschauer, zwischen der Bühne und dem Zuschauerraum, zwischen Gesicht und Seher mitten hindurchführt, und wollen sie ein für allemal die Linie der Imagination nennen. Sie bezeichnet den Saum des menschlichen Erstaunens. Und es ist empfehlenswert, sie hier auf der Stelle von der sogenannten Grenze zwischen Gegensätzen zu unterscheiden: den Gegensätzen verschiedenster Art wie Schwer und Leicht, Gut und Böse, Henker und Opfer. Diese wird als das Unendliche oder das Absolute bezeichnet und von ihr gilt, daß ohne sie sich die Gegensätze

gegenseitig aufheben oder zerstören müßten. Die erstere Linie (der Imagination) ziehen wir im Reich der Gestalten, die andere in jenem der Gewichte und Werte.
Wenn alles Wesen, sowohl Seher als Gesicht, sich in Zahl verwandeln oder durch Zahl ausdrücken ließe, so würde und müßte sich unsere Linie der Imagination durch das Nichts (Null) hindurchlegen lassen. Mit anderen Worten: zwischen Seher und Gesicht würde sich dann das Nichts oder der wahre Abgrund auftun, oder Seher und Gesicht müßten durch diesen Abgrund auseinandergerissen oder darin untergegangen und die Welt gänzlich ohne Gestalt und Inhalt sein. Darum aber läßt sich Wesen niemals durch Zahl ausdrücken: um der Imagination willen.
Es ist hier der Ort, zu sagen, daß ein Abgrund auch darum nicht angenommen oder konstruiert werden dürfe, damit wir etwa die Musik oder sonst ein Urgründliches als Gefäß des Absoluten hineinverlegen möchten, denn dann müßten aus Zuschauer und Bühne Gegensätze (gleich den obgenannten von Gut und Böse, Henker und Opfer) werden, was sie keinesfalls sind. Frage: ob nicht das Unstimmige im System Schopenhauers, das Klaffen zwischen Wille und Vorstellung, Topf und Deckel, die Veranlassung sein mußte zur Annahme eines mit Musik zu füllenden Abgrundes und damit weiter zur falschen Konstruktion eines möglichen Gesamtkunstwerkes?
Dank also dieser von uns so genannten und fixierten Linie der Imagination *ist* Gestalt. Oder löst sich Gestalt nicht von etwas ab, was nicht Gestalt ist, Bild nicht von etwas, was nicht Bild ist, Bild nicht vom Wort oder Form nicht vom Inhalt. Oder können wir Gestalt nicht einschlagen, gleichwie einer ein Fenster oder eine Wand einschlägt.
Dank dieser Linie der Imagination (zwischen Seher und Gesicht, Schöpfer und Geschöpf) ist ferner auch nichts zufällig oder beiläufig. Sind Zufall und Beiläufigkeit mehr als bloße Allegorieen für ein Entstehen aus dem Nichts (Null) oder aus der Zahl oder auch aus einem gegebenen Anfang? In

einer solchen Welt ohne Einbildungskraft (diese immer im göttlichen, schöpferischen Sinne genommen) würde sozusagen alles von außen kommen oder bewegt werden. Wie durch einen Anstoß. Durch welchen allein dann auch die Welt entstanden sein müßte. Welche Welt dann weiter höchstens wahrscheinlich, niemals aber wirklich sein könnte. Darum steht auch kein Satz so fest und klingt zugleich so paradox wie jener, daß Einbildungskraft nur in der wirklichen, niemals aber in einer bloß wahrscheinlichen Welt vorkommt und vorkommen kann.
Dank dieser Imagination endlich muß alles Geschehen auf der vom Zuschauerraum getrennten Bühne rhythmisch sein oder ist überhaupt erst Rhythmus. Weshalb es uns ganz unsinnig erscheint, von Rhythmus, wie das immer wieder geschieht, zu reden, ohne die Imagination in Rechnung zu setzen. Das wurde von uns schon an mehreren Stellen behauptet, muß hier aber wiederholt werden.

12

Nach dem Vorangegangenen sind wir in die Lage versetzt, eine neue Bestimmung des Rhythmischen anzugeben: Zwischen dem Chaos, der Unordnung oder dem Nichts und einem rhythmischen Verlauf nämlich ist kein Mittelzustand möglich und damit zugleich keiner eines beiläufigen oder zufälligen Geschehens. Kürzer: Rhythmus bedeutet niemals einen Mittelzustand oder dessen Endgültigkeit. In dem Sinne etwa wie der Wärmetod des zweiten thermodynamischen Gesetzes einen solchen anzeigen müßte. Mittelzustände kommen darum nur in einer wahrscheinlichen Welt (ohne Gesicht), niemals aber in einer wirklichen zustande, welche Behauptung mit dem oben Gesagten vom Zusammenhang zwischen Wirklichkeit und Einbildungskraft übereinstimmt. Unter einer wahrscheinlichen Welt (ohne Gesicht) aber verstehen wir eine Welt purer Glücksfälle oder eine solche aus Atomen oder sonst welchen diskreten Teilchen.

Halten wir also daran fest, daß alles Mittlere durch die Einbildungskraft aufgehoben oder getilgt erscheinen müsse, daß ferner auch ein Weltzustand als Mischungsergebnis genau um der Imagination willen nicht realisierbar wäre oder daß die Welt ohne sie, wie wir schon gesagt haben, kein Gesicht hätte.

Der antike Mensch glaubte noch an so etwas wie Mittelzustände und Mischungen, deren Begriff und Idee einen geraumen Platz innerhalb der philosophischen Phraseologie der Griechen einnimmt. Und das hängt mit zweierlei zusammen: Erstens mit dem Fehlen der Kategorie des Einzelnen in der Antike und zweitens, im unmittelbarsten Zusammenhang damit, mit der größeren Dinghaftigkeit der antiken Welt. Woraus wieder ein gewisser Mangel an Elastizität resultiert, der alles Antike kennzeichnet. Es genügt, daß wir durch die Straßen des alten Pompeji gehen, um das zu empfinden; es genügt aber auch die Lektüre von ein paar Seiten in so großen Schriftstellern wie Thukydides oder Tacitus.

Vom puren Ding aus gesehen, möchte man Einbildungskraft als Elastizität zwischen den Dingen bezeichnen oder umgekehrt: Elastizität (oder Distanz oder Atmosphäre) als die zwischen die Dinge eingelassene Imagination.

Noch das: An der genannten Dinghaftigkeit und ebenso an der Tatsache, daß sich mit ihr zusammen der Einzelne (als Kategorie) nicht einzufinden wüßte, hängt die Idee des Glücks oder der Fortuna, von der wir sagen dürfen, daß sie unter Dingen, die aufeinanderstoßen, die Stelle der Imagination einnehme oder deren Rolle innehabe.

Der Blick des Geistes geht von hier über ein unermeßliches Land, und gar vieles kann jetzt eingesehen werden: so das Spielerische, leicht Allegorische, welches der antiken Imagination anhängt und worin die antike Poesie zuletzt untergegangen ist. Man redet oft von einem Barock auch innerhalb der antiken Kunst und will damit bedeuten, daß diese ebensogut und ebensosehr davon betroffen worden sei wie die moderne Kunst. Und doch scheint uns eine solche Deu-

tung oder Interpretation völlig verfehlt, ungenau und sinnlos. Der moderne Mensch vermag eines, dessen der antike Mensch in seiner mehr dinghaften Welt stets unfähig war: aus Tiefe oberflächlich, aus Tiefe spielerisch zu sein oder überhaupt das Tiefe und das Oberflächliche zu trennen und diese Trennung mit der Einbildungskraft auszuhalten, worauf es zuletzt im Barock ankam. An alledem war der antike Mensch, vornehmlich der Grieche, durch seine immer bestehende Bindung an den Mythos und die ganz allein daraus resultierende Idee vom Maß gehindert. Wenn darum Nietzsche die Ansicht ausspricht, die griechische Tragödie bedeute so etwas wie ein Spiel oder ein Leichtes und Schwebendes über einem Abgrund von Tiefe, so wissen wir damit nicht viel anzufangen und können im besten Falle darin eine Umdeutung ins Moderne oder Barocke sehen, worauf es schließlich auch in seiner *Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik* ankommen sollte.

13

Mischungen, Mittelzustände sind dem modernen Menschen mit dessen betontem und überladenem Ich, sind für den Einzelnen als solchen unvorstellbar oder unerreichlich, weil er nicht mehr in der Raumwelt der Alten (mit deren Dingen und Maßen) lebt. Statt von Mittelzuständen, Mischungen und ähnlichem redet er aus seiner Zeitwelt heraus lieber von Übergängen, Zwischengliedern innerhalb einer Entwicklungsreihe. Dazu ist nun zu bemerken, daß auch solche Übergänge, Zwischenglieder, fehlende Glieder, als einem falschen Begriff von Vollkommenheit oder Vollständigkeit entstammend, in der von uns stipulierten Welt der Imagination, vielmehr durch letztere chimärisch erscheinen müssen. Die Darwinsche Theorie ist wesentlich a-rhythmisch oder könnte nur in einer Welt ohne Gesicht zu Recht bestehen.

Es ist nämlich so, daß, wie anderenorts von uns schon hervorgehoben wurde, eine rhythmische Reihe oder besser: ein

rhythmischer Verlauf mit einer Kausalreihe ebensowenig zur Deckung gebracht werden kann wie Kreis und Quadrat, welche Anstrengungen wir auch immer machen wollten. Weshalb gleichfalls die Annahme einer aus der ersten Ursache oder durch einen ersten Anstoß entstandenen Welt unsinnig ist. Eine solche Welt nämlich, die Welt also eines Demiurgen oder eines handwerklichen, an der Materie mit Werkzeugen und Maßen operierenden Gottes im Sinne etwa des Platonischen Timaios kann oder könnte es zu einem nicht gebracht haben, was immer man dagegen vorbringen wollte: zum Individuum an sich, zum Einzelnen, zum Ineinander des Individuellen und Arthaften, zur Sprache.
Auch auf diesem Wege stoßen wir auf die wundervollste gegenseitige Bedingtheit von Imagination und Person, Freiheit und Person. Unserem Demiurgen, der über den Wassern schwebt und sich vornimmt, aus Wasser oder Feuer oder allen gegebenen Elementen zusammen die Welt zu formen, würde niemals haben mehr gelingen können als Typen und Zahlen und solches, was Zahl und Maß unterworfen ist. Um aber bis zur Person zu gelangen, müßte sich der Demiurg bei etwas ganz Neuem, ja bei dem einzig und allein Neuen und Unvorhergesehenen überraschen oder müßte ihm dieses Neue und Unvorhergesehene einfallen: nämlich das Opfer. Gibt es für den Demiurgen und Handwerkergott etwas, das so neu und unvorhergesehen sei wie das Opfer? Um nämlich zur Person, zum Einzelnen zu kommen?
Von hier aus öffnet sich uns ein Weg, worauf wir zur ungeheuersten Konzeption des Menschengeistes und der Menschenseele gelangen können: zur Konzeption des Gottmenschen und seines Opfers. An den aber konnte der Demiurg anfangs nicht denken, als er die Dinge aus dem Anfang zu schaffen versuchte, und an den hatte er auch nicht gedacht. Soviel hier über den Gottmenschen und dessen Beziehung zum Anfang oder zum Gott des Anfangs.

14

Die Bedeutung, Größe und Schwierigkeit, der Ruhm und das Wunder des Anfangs und Anhebens ist von verschiedenen Geistern auf verschiedene Art empfunden und ausgedrückt worden, was wir im folgenden an einigen Beispielen erläutern wollen:

Wir finden im Buche Mose 8 (20–22) die auffallende Stelle, nach welcher Jehova, da die Sintflut gewichen war, den Entschluß faßte, keine zweite mehr folgen zu lassen, die noch einmal, wie es eben geschehen war, alles Leben von der Erde mit den gewaltigen Wassern wegzuwischen hätte, gleichwie einer den falschen Ansatz einer Gleichung mit dem Schwamm von der Tafel wegwischt. „Ich will hinfort nicht mehr die Erde verfluchen um der Menschen willen; denn das Dichten des menschlichen Herzens ist böse von Jugend an . . . Solange die Erde stehet, soll nicht aufhören Same und Ernte, Frost und Hitze, Sommer und Winter, Tag und Nacht."

Wer die Stelle durchdenkt: vom menschlichen Herzen, das da Böses von Jugend an dichtet, wird der nicht darauf kommen müssen, daß damit der magische, mythische, der erste Anfang sozusagen der Dinge als sinnlos gestrichen und für ungültig erklärt werde, der Anfang, heißt das, jener im Paradies wurzelnden Welt mit deren Einheit von Ding und Wort, Ding und Zahl, der Welt ohne Zuschauer, und daß von jetzt an der wahre und ewig gültige Anfang in das Herz des Menschen, das da Böses dichtet, verlegt werde, in welchem Herzen Freiheit und Unfreiheit, Anfangslosigkeit und Anfang auf unlösliche Weise verknotet sind? Mit anderen Worten: wenn es überhaupt einen Sinn haben soll, von einem Anfang zu reden, von einem Anfang, der bleibt und nicht wiederum weggewischt werden soll und kann mit den Wassern der Sintflut, so muß es der Anfang eines Dramas sein, der Anfang eines Rhythmischen, eines Gestalteten (Art und Individuum in einem) und nicht mehr der Anfang

riesenhafter Spielzeuge und Identitäten in der Hand eines eigensinnigen Demiurgen, die aus- und eingeräumt, umgestellt und wieder eingerichtet werden können.
Das scheint uns der Sinn jenes im Herzen des Menschen wurzelnden und dichtenden (die Großartigkeit des deutschen Wortes Dichten in diesem Zusammenhang, der einzige Tiefsinn der deutschen Sprache in diesen Bereichen!) Bösen zu sein, des „radikal Bösen", wie Kant es nennt, der Schuld weiter, welchen Begriff wir darum auf eine sehr begründete Weise mit dem Drama in Verbindung bringen. Wenn wir dieses Drama aufheben wollten, müßten wir erst das „dichtende" Böse oder eben die Schuld aus dem Herzen herausreißen, was darum nicht angeht, weil das menschliche Herz eben unergründlich ist und genau in der Unergründlichkeit auch der Anfang liegt.
Das zweite Beispiel nehmen wir aus Dostojewskis *Schuld und Sühne*. Darin ist uns stets als ganz außerordentlich bedeutsam jenes kurze Kapitel erschienen, in welchem Rodion Raskolnikow zum ersten Mal der Gedanke kommt, die böse alte Wucherin zu ermorden. Es ist nämlich so, daß ihm dieser nicht von selbst kommt, sondern von außen zufliegt, gleichsam zugeweht wird. In dem kleinen Gasthaus, wohin er nach seinem ersten Besuch bei dem alten Weib tritt, das ihn mit einem unerklärlichen Widerwillen erfüllt hat, unterhalten sich ein Student und ein Offizier beim Billardspielen darüber, wie gut und direkt heilsam es wäre, wenn man ein so böses, ekelhaftes, nutzloses, ja durchaus schädliches Wesen, wie es diese alte Wucherin Helena Iwanowna sei, ermordete, um mit ihrem zusammengewucherten Geld anderen Menschen, guten, die Möglichkeit zu geben, ein für die Menschheit nutzbringendes Leben überhaupt erst beginnen zu können.
Gewiß war die Idee, die anfangslose und unergründliche, schon da, wie eingehüllt und schlafend in der Seele des feurigen und begabten Jünglings, doch der Anstoß dazu muß darum von außen, von so ganz fremden, gleichgültigen

Menschen in einem übelriechenden Gastzimmer kommen, damit sich das Drama forme mit dem einzig richtigen Anfang, als welcher sozusagen immer aus zwei Ansätzen zu bestehen habe: einem von innen, dem Anfang der Idee, und einem von außen, oder damit auch das Ende im Anfang präformiert und somit ein rhythmischer Verlauf des Ganzen verbürgt sei.

Auch das ließe sich vorbringen: Nehmen wir an, der „Gedanke" zur Tat wäre ganz allein von „innen" gekommen, oder es handelte sich um einen Gedanken, den nur Rodion Raskolnikow und außer ihm niemand auf der Welt hätte haben können, müßte da, fragen wir, nicht mit der Gefahr einer gewissen Donquijoterie (im Helden) gerechnet werden? Hat aber ein anderes Buch so sehr den Ernst des Leidens von Anfang bis zu Ende und ist darin nicht alles darauf angelegt, daß Rodion Raskolnikow nichts von einem Don Quijote habe?

Nebenbei müßte sich eine Welt aus dem puren Anfang, aus dem bloßen Inneren des Anfanges nicht als eine ganz und gar und nach allen Seiten hin übertriebene, ja aufgeblasene darstellen, als eine Welt des Schwindels und der Aufschneiderei, als eine Welt Münchhausens, worin der Mensch sich am eigenen Zopf aus dem Wasser zieht, als eine Welt des Gelächters? Unser Gelächter und Lachen geht immer stoßweise vor sich; die Tränen des Menschen aber rinnen, wie Wasser verläuft oder wie die Zeit dahingeht. Soviel zur Komik in ihrer Beziehung zum dramatischen Verlauf der Dinge.

Noch das: nehmen wir doch einmal einen Menschen an, der sich selber immer übertreffen will und gar keinen anderen Wunsch und alles vom Anfang an darauf angelegt hat: so und nicht anders originell zu sein, als daß er sich ununterbrochen selber übertreffe. Auch bei einem solchen Menschen könnte es zu keinem Drama kommen, weil er allein bliebe: mit sich selber, und weil die Einsamkeit des Menschen nur auf dem Weg zu Gott dramatisch sein kann.

15

Wir haben in *Faust* nichts mehr bewundert als die Art, wie Goethe den Teufel zu Faust hereinbringt, da es offenbar nicht leicht ist, so etwas zu bewerkstelligen. Fest steht, daß der Teufel weder wie Wagner oder sonst ein Mensch noch auch aus eigenem Antrieb hereinspazieren könne, sondern, daß ihn Faust selber und niemand anders als er hereinbringen müsse. Hereinbringen so, wie es geschieht: wie einen Hund, der einem draußen nachgelaufen ist. Einmal wegen der bestehenden Symbolik des Hundes in bezug auf den Teufel und darum, weil das ganz Reale und Tatsächliche diesem Symbolhaften das Gleichgewicht halten muß. Wem hat, fragen wir, sich noch nicht ein scheinbar herrenloser Hund so auf rechte Hundeweise einmal bei einem Spaziergang angeschlossen? Das ist das Reale. Und was die Symbolik anbelangt, so ist sie ganz und gar aufgelöst in die geheimnisvolle Art und Weise der Annäherung des Pudels im „Schneckenkreise", einen Feuerstrudel hinter sich ziehend.
Dann aber muß Faust den Teufel darum selber hereinbringen, weil dieser im Grunde nur das Geschöpf des faustischen Geistes ist. Und weil er zudem ein Geist ist, der als solcher die Verkörperung liebt, kann er überhaupt nicht kommen, ankommen wie Wagner oder sonst ein Mensch zu einem hereinkommt, sondern er kann nur *dasein*, und zwar plötzlich. Daher auch die Verwandlung oder der Umstand, daß Mephisto zuerst als Pudel, dann als Feuer oder feuriges Gebilde und endlich als Scholar auftritt.
Goethe hat aus seinem tiefsten Wesen heraus alles Explosive, auch jede bloße Situationsdramatik verschmäht, woraus seine Bewunderung für die Antike, in welcher das Motiv der gegenseitigen Erkennung zwischen Geschwistern, die *Anagnoresis*, alles das allein zu leisten hatte, was der Mensch an Überraschung oder Plötzlichkeit braucht, woraus weiter seine Befremdung durch das Theater Schillers zu verstehen ist. Dramen in der Art Victor Hugos müßte er verabscheut

haben, was sie in der Tat auch verdienen. Wenn es darum bei ihm einmal zu etwas Explosivem kommen sollte und die Überraschung, die *surprise*, in Betracht zu ziehen war, so ist das nur möglich gewesen aus innersten Gründen: als Ausdruck eines Magischen, und zwar eben im Sinne des Anhebens, das dann nur plötzlich sein kann wie aus dem Nichts kommend. (In diesem Magischen an sich und durch dasselbe ist auch dem Komischen jede Möglichkeit, sich zur Geltung zu bringen, benommen. Im Magischen kann das Komische, heißt das, weder verborgen, noch kann es dessen andere Seite sein, sondern es muß daneben hergehen, gleichsam ahnungslos. Siehe die Verbindung des Komischen mit dem Geisterhaften bei Shakespeare, bei Ferdinand Raimund.)
Wir haben im *Faust* drei Arten des Anfangs: erstens den Anfang der reinen Gotteswelt: die Schönheit, die Engelstimmen oder die Preisung des Gotteswerkes durch die schönsten Verse. Dann den Anfang als Dissonanz und als *Surprise*, der besteht nur für den Menschen, für Faust, den Doctor. Vor Gottvater endlich erscheint der Teufel, wie einer vor Hofe erscheint, ein wenig auch als Theaterfigur, lustig und belustigend, oder auch als Fremder von einer gewissen Distinktion.

16

Der größte Ruhm, der Ruhm des Schöpfungswunders, des „ersten Tages" scheint uns aber vor allem auf den Expositionen, den An- und Einsätzen der großen Tragödien Shakespeares zu liegen, die wir der Reihe und in Rücksicht auf eben die Exposition dem Rang und Wert nach aufzählen: *King Lear*, *Hamlet*, *Macbeth* und *Othello*. Um das Unerreichte, nie zu Erreichende der Verteilungsszene in *King Lear* illustrieren zu können, müßten wir die Vergleiche aus der Natur nehmen dort, wo sie von Menschen unberührt und ganz und gar erhaben erscheint.
Man ist im Hinblick auf Shakespeare besonders geneigt, zu

der vielgebrauchten und darum auch mißbrauchten Antithese von Gesund und Krank zu greifen, indem festgestellt wird, daß Shakespeare gesund gleich den Menschen, die den Morgen lieben, daß er naiv sei wie die Natur selber, während der Romantiker sich gerne den Schönheiten des Abends und der Zersetzung hingebe. Dem braucht nicht weiter widersprochen zu werden. Doch ist dabei eines in Erwägung zu ziehen, wie unter allen Umständen sich bei Shakespeare die Situation aus dem Charakter ergebe und nicht umgekehrt, so daß dann für den Tod sozusagen nur mehr die Situation übrigbleibt, wodurch dieser dann etwas sinnvoll Sinnloses erhält. Denken wir an *Hamlet*, allwo der letzte Akt einem Leichenfeld gleicht!

Die Welt, vielmehr die Erde ist für Shakespeare ein Ort der Dämonen, vom Schöpfer dazu ausersehen, und was wir Leidenschaft zu nennen gewohnt sind, macht den Inhalt und die Fülle des dämonischen Wesens aus, als dessen letzter Atemzug und Ausschöpfung sich dann der Tod erweist. Das dämonische Wesen an sich ist weder einer Weihe noch einer Schuld fähig. Darum das, was wir das sinnvoll Sinnlose des Todes bei Shakespeare nennen, was in keinem Fall mit der Grausamkeit verwechselt werden darf, die wir in den Tragödien der meisten unter seinen Zeitgenossen finden.

Auch nicht mit jener nicht zu verkennenden Grausamkeit eines Euripides, die dem gespaltenen, zweifelnden Wesen des Dichters selbst entsprang. Wir geben hier den Wink zu einer Studie über den Wahnsinn bei Shakespeare und bei Euripides und sagen nur mit den wenigsten Worten, wie wir uns eine solche denken. Euripides war kein frommer, aber ein sehr tiefer Geist, und der Wahnsinn seiner Menschen (Herakles, Pentheus) ist nichts anderes als der Ausdruck der letzten Tiefe, die der Euripidëische Mensch in einer zweifelhaften Welt zu erreichen imstande ist. Er ist aber auch der Ausdruck ebenso für die Bindung des Dichters an dessen eigenste Geschöpfe wie für die Verbundenheit Gottes mit seiner begabtesten Kreatur, will sagen: mit jener, die er

selber mit Vernunft begabt hat. Es ist so, wie wenn Euripides damit erklären wollte: Ja, wenn das Ende aller Dinge und deren Tiefe der Wahnsinn oder wenn die Welt aus Wahnsinn geschaffen ist, dann bin ich bereit zu glauben. Man darf darum auch sagen, daß im Wahnsinn des Euripidëischen Menschen etwas von Rache stecke, von der Rache des Dichters an allem: an Gott, an der Menschheit, an der Vernunft.

In Shakespeare war nun nichts von Rache, daher gleich das, was ihn über alle Geister der Erde setzt: das vollkommenste Gleichgewicht zwischen Tiefe und Erfindung. Shakespeare ist so tief wie erfindungsreich, wodurch er allein das Attribut des Göttlichen verdienen möchte. Und es ist so, wie wir es oben gesagt haben: der Tod seiner Menschen ist der Ausfluß eines sinnvoll Sinnlosen im dämonischen Wesen und der Wahnsinn nur der geläufigste Ausdruck für dieses sinnvoll Sinnlose. Und dieses dämonische Wesen hat eine ganze Welt oder hat die ganze Erde inne.

Die Welt und die Erde Dantes war noch fixiert. Fixiert durch Himmel, Hölle und Fegefeuer. Daher das Phantastische der Tatsache, daß Dante Menschen in die Hölle versetzt, die er gut gekannt, ja geliebt und deren Stimme ihm in den Straßen seiner Heimatstadt geklungen hat. Wie platt wäre jede Erfindung neben einer so beschaffenen Wirklichkeit! Shakespeares Erde ist nicht mehr fixiert, sondern losgekettet und preisgegeben, so daß die dämonischen Wesen die einzigen sind, die sich darauf zu halten vermöchten: auf einem also preisgegebenen, freigegebenen und bestürmten Boden. Daher dann auch deren tragischer Urlaut und der Wahnsinn als das Verhauchen dieses Urlautes.

17

Die Natur bei Shakespeare – in den letzten Dramen, darin sich das Gute und das Böse geschieden haben und alles zum Spiel geworden ist zwischen entgegenstrebenden Mächten

und eine gewisse persönliche Gnostik des Reifgewordenen, Bitteren und Müden anzuzeigen scheint, heißt es dann oft *Göttin Natur* – die Natur also ist wie die Verkleidung oder Einhüllung des dämonischen Wesens, als welches darum noch keine Distanz dazu hat, gleichwie der Mensch später, Rousseau, Goethe, zur Natur Distanz hatte, ohne daß sie darum heidnisch oder gar pantheistisch gewesen wäre. Vielleicht versteht jener Shakespeares Naturbegriff am besten, der eingesehen hat, daß für Shakespeare kein Gegensatz zwischen Einbildungskraft und Glaube bestanden habe, daß für ihn oder in seiner Welt die Einbildungskraft der Glaube eines rein dämonischen Wesens gewesen sei, wie wenn ein solches nur mit der Einbildungskraft und auf keine andere Weise zu glauben vermöchte. Shakespeare war in diesem und jedem anderen Sinn kein Protestant. Seine Welt ist katholisch, nicht im kirchlichen, wohl aber im kosmischen Sinn, indem nämlich sein Planet, seine Erde nicht mehr fixiert gleich jener Dantes, sondern freigegeben und in Schwung geraten ist.

Man kann das auch so formulieren: Mensch und Natur standen hier in keinem pathetischen, sondern in einem mythischen Verhältnis zueinander, und zwar zum letzten Male. Der Ausdruck davon ist die Tragödie, das Drama und die wundervollste Einigung von Glaube und Einbildungskraft.

Der pathetische, der in einem weiten Sinn romantische Mensch hat, sooft er zur Totalität strebt, das Verlangen, Glaube und Einbildungskraft zu vertauschen, das eine an die Stelle des anderen zu setzen, mittels der Einbildungskraft zu glauben und aus Glaubenselementen eine ein-gebildete Welt herzustellen. Das neunzehnte Jahrhundert war nicht nur sehr reich an solchen Geistern (auf allen möglichen Gebieten, auch in der Philosophie), sondern hatte sie direkt prokreiert und provoziert. Als die größten unter ihnen erscheinen uns Richard Wagner und Dostojewski.

Wenn wir ganz oberflächlich Richard Wagners Bühnenwerk mit der Dramenwelt Shakespeares vergleichen, so fällt uns

bei ersterem eines auf: eine gewiß sehr wundervolle, ganz mühelose Ausgewogenheit zwischen Exposition und Finale oder Anfang und Ende des Ganzen. Denken wir an *Tristan und Isolde*, an *Tannhäuser*, an die *Walküre!* Nie ist der letzte Akt so etwas wie ein bloßes Leichenfeld, immer ist der Tod auch Weihe, Weihe des Lebens oder wie man das sonst nennen möchte. Liegt das nun, fragen wir, an einem größeren Gleichgewicht in der Seele des Schöpfers selbst? Ist in der Seele Richard Wagners mehr Ausgewogenheit als in jener Shakespeares? O nein, manche möchten darin sogar das Zeichen einer sehr merklichen Gleichgewichtstörung sehen. Doch eine solche interessiert uns hier nicht, sondern die genannte Ausgewogenheit (zwischen dem ersten und dem dritten Akt, nur drei Akte sind bei solcher Ausgewogenheit möglich, niemals fünf) steht in unmittelbarstem Zusammenhang mit zwei Dingen: Einmal mit der nie von anderen Meistern so erreichten Beherrschung der Bühne und einer vollkommenen Hingabe an das Bühnenmäßige und dadurch Wirksame, ohne welche eine solche Vertauschung des Glaubensmäßigen und des Einbildungskräftigen gar nicht statthaben könnte.

Und dann mit dem Wesen der Musik selbst. Wie in ihr der Gehalt ganz in der Form aufgeht, so scheint sie auch durch ihr innerstes Wesen dazu bestimmt zu sein, Einbildungskraft in Glauben zu verwandeln oder auch das eine durch das andere gleichsam spielend zu ersetzen. In keiner Kunstform findet auch Magie, magisches Wesen so von selbst den Übergang in puren Zauber der Sinne wie in der Musik, in keiner, möchten wir sagen, löst sich das Wunder so leicht in Schein auf wie in ihr. Von hier aus führt ein Weg zu einer neuen Theorie der Musik als ästhetischer Kunstform, auf welchen wir nur hingewiesen haben möchten.

In Dostojewski hatte eine ebenso große Spannung zwischen Glauben und Einbildungskraft bestanden wie in Richard Wagner. Ganz an der Oberfläche wirkte sie sich im unleugbar Kolportagehaften der meisten seiner Romane aus, in

der Tiefe aber ist sie gänzlich der Ausdruck einer diesem großen Dichter ganz eigenen Grundidee, und zwar der Idee eines durch den Tod und den Todesgedanken gesteigerten Lebensgefühls, worauf wir noch zurückzukommen haben werden. Nur so viel sei hier schon gesagt, daß diese Idee russisch ist und nur in einer russischen Seele Gestalt gewinnen konnte.

18

Zu Shakespeare zurückkehrend: Anfang, Ruhm des Anfangs bei ihm ist also viel mehr als bloße Getragenheit oder Höhe, Erhöhung des Niveaus, sondern bedeutet, daß Sprache und Bild, Mensch und Sprache nie voneinander getrennt waren und darum zusammen einsetzen mußten. Verwandte Phänomene begegnen uns in der Musik Joh. Sebastian Bachs und vielleicht noch in gewissen Erzählungen aus 1001 Nacht.
Versteht man uns, wenn wir behaupten, daß eine Welt, worin Wesen Verwandlung sei, alles dessen entbehren müsse, was Menschen schwierig zu nennen pflegen und mittels des Pathetischen überwinden zu müssen meinen, daß darin alle mögliche Schwierigkeit vor dem Anfang gelegen sein müsse: in der Unordnung, im Chaos? Wo anders könnte auch eine ganz große, eine fraglos große Persönlichkeit ihre Schwierigkeit haben als in eben der Unordnung? Statt in irgendwelchen Komplikationen oder Komplexen der Psychologen?! Daher dann das Werk und daher vor allem und im besonderen der Ruhm und das Leichte des Anfanges und daher auch weiter der Mangel an Schauspielerei, an Vorwänden und Hintergründigkeiten bei den „Unkomplizierten".
Alle Schauspielerei und Kompliziertheit der Persönlichkeit muß sich nach unserem Dafürhalten nirgendwo so deutlich verraten wie in einer gewissen Undichtigkeit des Dialogs und zugleich in der Geilheit des Wortes. Man lese hingegen die Gespräche zwischen Isabella und Angelo in *Measure for measure*, das den dichtesten Dialog enthält, der je geschrieben wurde, um uns zu verstehen, wenn wir behaupten, daß

hier innerstes Geschehen, innerstes Leben auf eine überaus wundervolle Art und Weise in Rede übergeleitet und verwandelt worden sei.
Der Umstand, daß Shakespeare selbst Schauspieler (wie Joh. Seb. Bach Organist) und in nie unterbrochenem Verkehr mit diesem Stand gewesen ist, war für ihn ein Grund mehr, die „Schauspielerei“ zu überwinden, besser: gar nicht aufkommen zu lassen. Nebenbei kann der Gedanke, daß Shakespeares Menschen darum so richtig betonen, weil Shakespeare dem Schauspieler im Geiste alles vorgemault hätte, nur aus einem Menschen kommen, der beides zugleich ist: gewöhnlich und kompliziert.
Wir würden uns glücklich schätzen, wenn man die ganze Schwere unserer Behauptung, daß Shakespeares Welt aus Einbildungskraft geschaffen sei, zu fühlen vermöchte. Zu fühlen, daß die Sprache dieses ungeheuer großen Dichters in der Tat das *eine* Element sei, aus welchem dessen Welt so zusammengeballt ist wie ein Gestirn aus feurigen Gasen. Woraus allein dann das erstaunliche Fehlen des Subjektiven im modernen Sinn erfolgen mußte. Denn Subjektivität müßte sich unter solchen Umständen nur als Vermischung des reinen Elementes mit fremdem Stoff, als Verdünnung und Undichtigkeit erweisen.

19

Aus der genannten Einheit und Einigung von Mensch und Sprache, von Rede und Bild soll sich für uns bei Shakespeare als Letztes das vollkommene Fehlen des Schuldbegriffes ergeben. Des Schuldbegriffes im Sinn der Antike ebenso wie in dem mehr abgezogenen aus Schillers *Wallenstein*.
Den ersteren betreffend ist es falsch, wie ein gelehrter Philologe es tut, das Bestehen einer Schuld in *König Oedipus* zu leugnen. In Wirklichkeit hat Schuld gerade in diesem Drama, das als Kanon des Antik-Tragischen zu gelten hat, ihre äußerste Sublimierung gefunden, und zwar als Schuld des

Schuldlosen. Was zweierlei bedeutet: erstens den entscheidenden Ausdruck für die Realität einer Welt der Einbildungskraft, und nur von dem eingesehen und verstanden werden kann, dem die Einbildungskraft als schöpferische Macht aufgegangen ist. Und zweitens als das große, unauflösliche Paradox der Schicksalswelt (im Gegensatz zur Welt des Einzelnen, der Persönlichkeit usw.). An diesem Paradox liegt es darum vornehmlich, daß die antike Tragödie keine Charaktere in modernem Sinne hat, sondern statt dessen Verbundenheit mit dem Mythos vorliegt, Rühren des Menschen an die Götterwelt, göttliche Ahnenschaft und somit eine gewisse Aufgerissenheit des Menschen zum Göttlichen hin, ein Wundsein daran. Es ist, wie wenn das Leidenschaftliche und Freche gerade dort aufbräche, wo der große Bezug auf die Götterwelt, der Anschluß an die göttliche Ahnenschaft besteht. So erscheinen uns solche Figuren wie Tantalos, Atreus, in schwächerem Grade, weil nicht mehr so unmittelbar an das Göttliche stoßend, wohl auch Oedipus: wund und frech zugleich. Die Abgeschlossenheit dessen, was wir Charakter nennen, hängt auf das Sicherste mit dem unendlichen Abstand zwischen Gott und Mensch und dann weiter mit der Idee des *einen* Gottes zusammen, worin dann schließlich das Einzeltum und die Freiheit (als Ideen) wurzeln.
Was *König Oedipus* für das Antik-Tragische, das bedeutet *King Lear* für das Modern-Tragische: einen Kanon. Die Frage ist nun, was etwa in diesem als Schuld, das heißt: als Beweggrund oder Stromquelle des inneren Geschehens hingenommen und jener von uns angezeigten Schuld des Schuldlosen verglichen werden könnte. Was immer es sonst sei, sicherlich hat es nichts mehr mit Aufgerissenheit und Wundheit zu tun. Ja, der Eigensinn des alten Königs muß direkt als das Gegenteil eines Wunden oder Aufgerissenen angesehen und gewertet werden. Er ist wie die Verhärtung einer sehr empfindlichen Stelle, verursacht durch das Alter, oder es ist so, wie wenn sich dorthin in den Eigensinn jetzt vor dem Ende eine mächtige Lebenspotenz zurückgezogen und

darin verdichtet hätte. Der Eigensinn des Mannes in der Mitte des Lebens geht aufs Recht und Rechte und zerschellt daran oder läßt sich entzweischlagen am Recht. Um der Mitte des Lebens willen. Der Eigensinn des Greises aber war einmal Zeugungs- und Liebeskraft gewesen, so wie wir von einem steinichten, kahlen Berge sagen, daß er einmal dicht mit Wäldern bedeckt gewesen sei und die befruchtenden Wasser des Himmels um seinen Gipfel gesammelt hätte. So ist der Eigensinn des greisen Lear: Verhärtung einer großen Liebeskraft.
Ist, ferner, nicht innerhalb der Antike der Kampf der Generationen zuletzt um der Götter willen gekämpft worden, weil, soll das heißen, die Götter den Machtwillen der Menschen unter- und gegeneinander geheiligt hatten, wovon der unmittelbare Ausdruck eben das Schicksal ist? Die Sanktion der Macht fehlt im modernen Drama, fehlt auch im Lear, und zwar um der Liebe willen, und so ist Schicksal zur puren Artung und Artverbundenheit geworden. Darum ist es auch ebenso wundervoll wie richtig, daß der Eigensinn Lears ihm vom lieblichsten und geliebtesten Geschöpf, von der jüngsten seiner Töchter gleichsam zurückgegeben wird: in Cordelias etwas zu karger, kahler und abgemessener Antwort auf die Frage des alten Vaters: wie oder wie sehr oder wieviel mehr als andere sie ihn liebe.

20

An dieser Stelle mag uns ein umfassender Überblick geboten erscheinen: Die dem Mythos noch sehr nahen Menschen der antiken Tragödie sind blinde, geblendete, augenlose, durchs Auge fehlend. Wie richtig, im tiefsten Sinne richtig ist es darum, daß Oedipus sich mit der Spange vom Mantel der Jokaste in die Augen sticht und die „ekle Gallert“ ausfließen läßt! Shakespeares tragische Menschen sind alle, und zwar auf die eben bestimmte Art, eigensinnig, so daß man gerade den Eigensinn als die ihnen eigene Sinnlichkeit bezeichnen

möchte. Allgemeiner: als die Sinnlichkeit einer von Anfang an getragenen Welt der großen Maße. Das ist festzuhalten: das große Maß dieser Welt. Tolstois Menschen hingegen sind sinnlich, weich, fleischlich, mit sinnlich sehr aufreizenden Dingen im Gesicht (und nicht eigensinnig), weil oder insoferne ihnen die von Anfang her gegebene und zu gebende Erhabenheit und das darin enthaltene große Maß fehlt und nicht nur fehlt, sondern auch geleugnet wird. Was wir also Eigensinn beim Menschen Shakespeares nennen, das gehört durchaus zur heroischen Anlage dazu. Genau so, wie die ganz bestimmte, sublime Sinnlichkeit des Tolstoischen Menschen (Anna Kareninas ebenso wie des sterbenden Iwan Iljitsch) zum bewußt und gewollt Unheroischen dieser Menschen dazu gehört. Und von da gelangen wir zu etwas sehr Wichtigem: Ein Geist von der Art Tolstois (statt seiner könnte auch Schopenhauer figurieren) kann sich das große Maß, das Maß überhaupt nur mittels Askese schaffen, mittels Aussparung. Nicht so Shakespeare, denn die Aussparung seines eigenen Eigensinns und des Eigensinns seiner Welt, der oft in die äußerste Zartheit, ja Luftigkeit eingehüllt ist wie der winzigste Kern in das süßeste Fruchtfleisch (Titania), heißt Hamlet, der wohl keusch, aber wesentlich nicht Asket ist. Ebensowenig wie Don Quijote (dessen Versuche auf dem Gebiete des Asketischen einen wesentlichen Bestandteil seiner Komik bilden).

Wir wüßten auf diesem Gebiete keine ergiebigere und umfassendere Aufgabe dem Geiste zur Lösung zu überantworten als die Frage, warum Hamlet oder Don Quijote – sagen wir es kurz so: keine Asketen wären gleich Gautama Buddha, den der große russische Dichter bewunderte und beneidete wie niemanden sonst, während er einem Phänomen wie Shakespeare, um das Mindeste zu sagen, völlig ahnungslos, ja blöde gegenüberstand. Bei der Beantwortung dieser überaus wichtigen Frage stoßen wir gleich auf einen sehr wesentlichen Unterschied zwischen dem Geiste Asiens und dem Europas: Ersterer, der Geist Asiens, ist unbedingt Geist der

Askese, als welche alle Gebiete der Kunst wie auch der Sittlichkeit einschließt, und zwar, wie wir schon angedeutet haben, um des Magischen willen, welches ganz Asien durchdringt. Der erste Europäer nun – hieß er nicht Hamlet? Das Mittelalter war nämlich nicht so sehr Europa wie die Ökumene Gottes. Europa als solches kam erst mit der Entdeckung Amerikas auf. Und der Geist jenes Europas, das gegen die Magie die Freiheit (als Idee) setzt, war der Geist Hamlets. Das ist die eine Frage.

Die andere müßte das Aufkommen des asketischen Geistes im Europa des neunzehnten Jahrhunderts betreffen. Wer bei Schopenhauer auf den Einfluß der indischen Philosophie oder bei Tolstoi auf die nahen, unmerkbaren Grenzen Asiens hinweisen wollte, wäre in Gefahr, nicht das Entscheidende zu treffen. Welches ganz und gar im Abhandenkommen der großen Maße, ferner (damit zusammengehend) im Aufkommen des Massenbegriffes und daraus unmittelbar resultierend in einer unvermeidlichen Gleichgewichtstörung zwischen der Masse und dem Einzelnen zu suchen ist.

Der Mensch der großen Maße war leidenschaftlich und nannte auch seine Sensualität Leidenschaft. Das lag am großen Maß oder auch, wenn wir vom Menschheitlichen ins Gesellschaftliche übergehen, an der großen Konvention. Der Einzelne nun mit allen seinen Schwierigkeiten der Masse gegenüber und den daraus folgenden Maß- und Formlosigkeiten ist sinnlich und verträumt zugleich. Es ist, wie wenn sich die Leidenschaft der Väter dahinein gespalten hätte: in Sinnlichkeit und Traum. Die Träume der Väter waren nämlich meist Allegorieen von etwas anderem, Umschreibungen des Aberglaubens, Erdichtungen eines beunruhigten Gemütes, durchaus uneigentliche Dinge. Erst die Söhne wußten die echten Träume zu träumen und zu deuten.

Wir stehen hier an einem Punkte, auf welchem uns eine mächtige Zusammenfassung gewährt ist. Dem Hinweis aber auf eine gewisse Zusammengehörigkeit von Askese und Traum im neunzehnten Jahrhundert sei nur soviel noch

hinzugefügt, daß jene, die Askese, in keinem Dogmatismus (wie in den Jahrhunderten des leidenschaftlichen Menschen), sondern im Kritizismus des endenden achtzehnten Jahrhunderts wurzle. Wir sehen, wie alles hier ineinander greift. Es gibt keinen eindeutigeren Begriff als den der Sinnlichkeit in der *Kritik der reinen Vernunft*. Und doch hängt so vieles daran: der Realismus, daran der echte Traum (der Traum der Söhne) und an diesem die Askese oder, abschwächend, das asketische Ideal.

21

Wir kehren zu Shakespeare zurück: als einzelne, aus dem Ganzen herauszunehmende Gestalten sind Shakespeares Menschen das, was man im allgemeinen Charaktere nennt, sind sie ganz und gar Natur, als das unverkennbar und von der Situation unabhängig. Anders als die allzu vordergründigen Gestalten Schillers, als welche außerhalb der gegebenen Situation keine Existenzberechtigung besitzen. Was oder wer ist Oberst Butler außerhalb der Bühne oder ohne die ihm vom Dichter angewiesene Situation?! Jeder Gestalt Shakespeares könnten wir außerhalb der Bühne in ganz anderen Situationen begegnen.
Die Mitte zwischen der Art Shakespeares und jener Schillers, der nebenbei in der Beherrschung der Bühne vielleicht nur von Richard Wagner übertroffen wird, hält nach unserem Sinne Racine, als welcher am reinlichsten die Verschmelzung von Charakter und Situation vorzunehmen wußte, was gewiß auch durch die Enge und Bestimmtheit der höfischen Welt in seinen Dramen bedingt war. In Shakespeare ist der Mensch über der Situation, in Schiller beherrscht die Situation den Menschen, die vollkommene Balance aber zwischen beiden, Mensch und Situation, in Racine drückt sich in der Vollkommenheit der Sprache, in deren Reinheit und Durchsichtigkeit aus. Bei Racine geht es weder um Natur noch um das Dialektische des Geistes, sondern um Takt im höchsten

Wortsinn, um den Takt innerhalb einer zwischen Liebe und Ehrgeiz oder Machtwillen gespannten Welt. Und dieser Takt bebt und schwingt in einem Vers, der zugleich und in gleichem Maße Dichtung und Rede ist, sich auf die sinnvollste Art des Reimes bedient, als welcher Kopulation im weitesten und engsten Sinne bedeutet: *Surprise* und Kopulation zugleich der Herzen, Geschlechter und der Rede, in einem Vers endlich, der sich durch keine Metaphern und Vergleiche in ein Allgemeineres und über die gesteckten Grenzen Hinausgehendes verführen läßt. Darum dann wieder das Sublime des Reimes und das Wesentliche der Kopulation durch diesen, was jede Metaphorik, jedes Aus- und Abschweifen in der Metapher direkt ausschließen muß.
Es erscheint uns unfaßbar, daß es Versuche gegeben habe, Racine im Versmaße Shakespeares, worin die Metaphern, Vergleiche so gut gedeihen können, zu übertragen.

22

Das Dämonische liegt weder in den Beweggründen noch in den Zielen, die beide an sich in das Hoheitsgebiet des „Charakters“ gehören. Als dämonische Wesen sind wir ohne Motiv, sind wir grundlos oder suchen unser „Motiv“ zu überholen. Jago ist ganz allein für sich genommen ein „Charakter“, erst in Berührung mit Othello wird er zum Dämon. Man mag es so formulieren: Jago gibt im Verlaufe des Dramas sein mögliches oder direkt ausgesprochenes „Motiv“, den „Anfang“, an seine Wildheit ab oder hat zuletzt das Motiv ebensowenig mehr wie ein Python, der einen Büffel würgt. Wenn wir die Gestaltung und den hohen Stil des Ganzen erfassen wollen, ist es unsinnig, Jagos Handlungsweise auf Eifersucht und Rache zurückzuführen, was dem Pedanten und dem Kabotin, jedem auf seine Art, wohl genehm sein möchte.
Wir kommen von hier dorthin zurück, woher wir ausgegangen waren: auf die Einigung oder Einheit von Mensch

und Sprache, von Rede und Bild bei Shakespeare, wodurch uns auch das, was wir dämonisches Wesen nennen, bestimmt erscheint. In dieser Einheit ist dann aller Anfang, aller „Grund“ überholt und verwandelt.

Shakespeares Methode ist darum jener der Natur zu vergleichen, wenn wir Natur so verstehen, wie Goethe sie einmal nennt: als göttlich. Auch sie überholt oder „verhüllt“ ihr Motiv. Die ganz und gar ungöttliche, auch un-natürliche, allzu menschliche Methode wäre dann die Balzacs, der seinen „dämonischen“ Menschen, den großen Verbrecher oder, wie er sagt: das Genie unter den Verbrechern, Vautrin, vielmehr dessen höchst aufregende Handlungsweise auf ein sehr einfaches, durch seine Gewöhnlichkeit überraschendes Motiv zurückführt: Vautrin, alias Collin erklärt Lucien de Rubempré für seinen Sohn.

Wir übergehen hier die Tatsache, daß diese Art von Phantasie mit der Neigung des französischen Geistes zum streng logischen Räsonnement, zur Statik überhaupt gut zusammengehe, woraus sich dann an Ort und Stelle solche Sätze ergeben müssen wie jener, daß „die Ursachen älter und darum nobler wären als die Wirkungen“ *(Splendeurs et misères des courtisanes)*. Wie immer wir uns zur Theorie von der Ursache bei Hume und Kant stellen, sie ist im Wesen Ausdruck einer dynamischen Weltauffassung und als solche dem französischen Geist nicht ganz recht. Wir wollen, wie gesagt, diesen Aspekt übergehen. Die Methode Balzacs eignet sich überhaupt nicht zur Tragödie, sondern nur zur Komödie, allgemeiner: zum Gesellschaftstück, da Gesellschaft im Vergleich mit dem Einzelnen den Gesetzen der Statik unterliegt. Was uns hier aber für eine Zeitspanne festzuhalten hat, ist etwas anderes, ist die tiefliegende Verun-einigung zwischen Mensch und Sprache, welche an der Grenze des achtzehnten und des neunzehnten Jahrhunderts einsetzt.

Der moderne Roman, wir meinen damit jenen, der sich auf Balzac als auf seinen Ahnherrn und Gründer zu berufen hat, und nicht den englischen eines Sterne oder Fielding, der

moderne Roman also wurde gelegentlich eine Mischform genannt und mit der modernen Oper verglichen. Wir wüßten nun nicht anzugeben, was anderes im letzten Grunde darunter zu verstehen wäre, als daß Dichtung, in einem sehr weiten Sinne genommen, von nun an etwas ersetzen solle, was nicht mehr Dichtung sei, sondern einer anderen Ordnung angehöre: Wirklichkeit, Leben, heldisches Leben, Napoleon. Der sogenannten großen Kunst mit ihren festen Regeln, welcher Ordnung immer sie zu dienen hatte: Kirche, Staat, Königtum, war dieses Streben fremd. Würde Racine je der Gedanke auch nur im Traum gekommen sein, sich mit Ludwig XIV. zu vergleichen, wie Balzac Anspruch darauf erhob, mit Napoleon verglichen zu werden? In der Idee der oder einer Mischform liegt das Un-mythische ausgesprochen und damit zugleich das, was wir eben Verun-einigung von Mensch und Sprache nennen. In einem besonderen Sinn auch die Veruneinigung von „Wahrheit" und Sinnenwelt.

Am Anfang nun der Bewegung, welche jene Mischform zu fördern hatte, steht der erste ganz unmythische Mensch, wenn wir ihn so nennen dürfen, der Mann der Konfessionen, des Ich und der vorstoßenden Massen, steht die so geliebte wie gehaßte, so über- wie unterschätzte, wichtige und leidige Figur J. J. Rousseaus, von dem wir gerne den Satz zitieren, daß er sich nie so frei fühle wie im Gefängnis und nie so beengt wie in der Freiheit, steht also, wie es diese Worte aus den *Confessions* bezeugen, das Paradox, und zwar nicht das ewige des Christen, sondern das sekuläre des Menschen ohne Bindungen. Wie der Fall oder die Sünde zum paradiesischen Dasein, so steht dieses Paradox zum Menschen der mythischen Bindungen. Aus Fall und Sünde hat es Erhebung und Erlösung gegeben oder mußte sie erfolgen. Kann es aber nach dem Paradox Rousseaus etwas anderes geben als heroische Einzelfälle, heroische Mißverständnisse, Persönlichkeiten, die über ihrem Werke stehen, und solche, die darunterblieben, Grenzfälle, Menschen an den Grenzen?

Es ist aber allzu begreiflich und hat zu einem Teil den Inhalt der Geistesgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts dort, wo sie am erregendsten ist, ausgemacht, daß es stets von neuem Versuche gegeben habe, das genannte sekuläre Paradox aufzulösen: den einen, entscheidenden, gültigen und heroischen nun erblicken wir in Goethe und dessen Werk, den anderen in Richard Wagners Musik, vielmehr in dessen Gesamtkunstwerk oder was er so nennt. Von diesem zweiten soll hier so viel gesagt werden, daß wir den Eindruck gewinnen, als versuchte hier die Musik gleich Parsifals Speer die Wunde zu heilen, welche sie selber geschlagen hat. Denn die genannte Veruneinigung und das Paradox fiel, und zwar sehr sinngemäß, mit dem Aufkommen und der sich ausbreitenden Herrschaft der deutschen Musik zusammen. Es ist einzusehen, daß die unmittelbare Nähe einer so überaus gewaltigen Erscheinung, wie es die Musik Beethovens war, störend auf jede verwandte, welche sich auf ihrer Bahn zu behaupten verlangte, wirken mußte, gleichwie ein großes Gestirn durch seine Masse störend auf jedes System wirken muß, in dessen Nähe es gerät. Es ist gut, das Phänomen der von jedem Dienst am Anderen befreiten, der sogenannten absoluten Musik einmal aus diesem rein geistesgeschichtlichen Gesichtspunkt anzusehen.

Beethoven, als der Spender eben dieser absoluten Musik, also derjenige, welcher mit seinem allmächtig scheinenden Ausdrucksmittel die Veruneinigung zwischen Mensch und Sprache zum Bruch gestaltet. In seinem Schatten steht dann die ergreifende Figur Heinrich von Kleists und dessen Unterfangen, Mensch und Sprache noch einmal zusammenzubringen, beide gleichsam zueinander zu überspannen, was begreiflicherweise den Wahnsinn auslösen mußte. An keinem anderen ist die Störung durch den neuen Himmelskörper der absoluten Musik so deutlich zu spüren wie an ihm. Wir wüßten überhaupt kein Thema, das den Geist in gleichem Maße zu

faszinieren vermöchte wie dieses. Kleist selbst nannte die Störung Kant und dessen *Kritik der reinen Vernunft*, doch von der Sprache aus gesehen ist es die neue Musik. Man vergleiche Kleists Metapher mit jener Shakespeares, von welcher sie kommt. Sie hat nichts mit Barock zu tun, nichts mit jenem Barock, das wir einmal als die Umwandlung oder Umkehr der Raum- in die Zeitwelt definiert haben. Der Hintergrund dieser Umkehr ist noch eine Welt. Die Metapher Kleists aber ist weltlos, ist ohne Hintergrund oder ohne anderen als den einer einsamen, einer in die Einsamkeit verirrten Seele, und der Ausdruck dieser Hintergrundlosigkeit und Weltunsicherheit eben das Überspannte, Schreiende, Kreischende seiner Bilder. Wie unsicher erscheint darin das Auge, wie räuberisch, gewalttätig und hilfesuchend zugleich! Und wie muß das Ohr nicht davon leben, was es dem Auge geraubt und abgerungen hat! Man versuche einmal daraufzukommen, wie alle falschen oder gewaltsamen Bilder auf dem beruhen, daß Auge und Ohr veruneinigt sind.
Nach Heinrich von Kleist wäre Grillparzer zu nennen, dessen Sprache durchaus epigonenhaft, nachgeboren, irgendwie daraufgetan und loslösbar, nach diesem Friedrich Hebbel, dessen Sprache als ein Arteffekt, als eine Fratze Shakespeares erscheint, ganz und gar hautlos wie der Körper des von Apollo geschundenen Marsyas. Kein Geist war dem Wahnsinn ferner als Hebbel, ferner dem Wahnsinn Kleists. Man möchte sagen, daß er an Stelle des Wahnsinns jene entsetzliche Hautlosigkeit der Sprache bekommen habe. Auch war sein sogenannter Tiefsinn kein eigentlicher, denn wo wirkliche Tiefe ist, dort ist auch Haut und ein schönes Flächenhaftes; Hebbels Tiefsinn war ein Scharfsinn unter der Haut, war Hautlosigkeit, Inhalt eines Geschundenen. Das kann und muß freilich manchmal so aussehen wie Tiefsinn.
Wir können hier nur andeuten, was andere ausführen mögen, als welche dann auch die ganze Thematik und Problematik beider Dichter zu deren Sprache in Verbindung zu setzen hätten. Uns liegt hier nur daran, einen Gesichtspunkt zu

gewinnen, aus dem wir Richard Wagners Musik als das begreifen können, was sie im tiefsten Wesen ist: als einen gewaltigen Einbruch des Auges in die Welt des Ohrs. Und als das Aufkommen eines neuen Zaubers. Als sollte es von jetzt an für das Auge keine andere Welt geben als die des Zaubers. Jetzt, da das Ohr herrschen soll. Im Mythos war das alles einmal eines gewesen und hat ineinander gesteckt: Auge und Ohr, Augenwelt und Ohrwelt. Der sogenannte Mythos bei Richard Wagner mit allen seinen Sicherungen nach rückwärts scheint uns fragwürdig und nicht gültig oder kaum mehr als Psychologie zu sein; der Zauber aber an dessen Stelle, und zwar genau so, wie wir ihn eben bestimmt haben, ist von ebenso großer Gültigkeit wie Gewalt.

24

Es ist ganz und gar nicht zufällig, daß eine solche Welt des Auges wie diejenige Goethes dasteht gegen eine gleich gewaltige, wie sie sich in der Musik Mozarts und Beethovens offenbart. Wer hier auf Zufälligkeit bestehen wollte, würde sich wohl weniger einer Unwahrheit oder Unrichtigkeit, als einer Flachheit schuldig machen.

Goethe kam oder, um in der Astronomensprache zu bleiben, tauchte am Geisteshimmel in dem Zeitpunkte auf, da die sogenannte große Kunst, die Kunst also der gegebenen Formen, und damit das große Maß und die noch mythische Einheit von Mensch und Werk aus dem Gesichtsfeld der Geschichte zu verschwinden sich anschickte. Auch innerhalb der großen Kunst waren nämlich die beiden Welten des Auges und des Ohres gebunden, nicht anders als im Mythos, und es möchte uns sinnlos erscheinen, in Dante, in Shakespeare, in Racine, aber auch in Werken von viel geringerem Gewicht wie den Essays Bacons oder in der edlen Rhetorik Bossuets das eine vom anderen scheiden zu wollen, denn eben das, was wir das große Maß nennen, ist direkt Resultat und Geheimnis, beides zugleich, dieser Gebundenheit.

Es würde uns zu weit führen, wenn wir jetzt den genauen Beweis erbringen wollten, warum es gerade eine im bestimmten Sinn gegen den Mythos und das Mythische gerichtete, eine aus dem Jahrhundert der den Mythos ablösenden Menschheitsidee, eine deutsche Persönlichkeit aus dem Zeitalter der *Kritik der reinen Vernunft* sein sollte, die also einen Keil einzutreiben hatte zwischen die beiden Welten des Auges und des Ohres. Diese Persönlichkeit war der größte Mensch seines Jahrhunderts, war Goethe.

Gegen den Mythos oder die heilige Geschichte stellt er seine eigene, eingebettet in die der Menschheit, stellt er ein ganz neues, durchaus elastisches Verhältnis von Menschen- und Dichtertum, stellt er ein ebenso neues, daraus resultierendes Aufeinanderwirken von Poesie und Prosa und endlich als Krönung und Sinn in den Jahren höchster Reife und reichster Ernte das Symbol, und zwar das neue, fließende, aufgelöste. Das sich gar nicht hätte bilden können, wenn Augen- und Ohrwelt einmal nicht so gegeneinander gestellt gewesen wären, wie sie es im Zeitalter, in der Zeitwende Goethes und Beethovens getan haben.

In diesem Symbol erscheint das sekuläre Paradox Rousseaus aufgehoben und die Vereinigung von Sprache und Mensch (nach der Veruneinigung) wiederhergestellt. Alle Poesie, die nach Goethe auf Größe Anspruch erhebt, ist ihm und dem neuen Symbolgedanken verpflichtet. Wir können uns so wenig ein Aufhören dieser Verpflichtung denken, daß wir die ganze Poesie der Menschheit, die auf den Mythos gefolgt war, einteilen müssen in eine vor und in eine nach Goethe.

25

Wir haben noch einmal auf den Begriff des Dämonischen bei Shakespeare zurückzukommen. Othello und Jago sind in eben dem Sinn des Dämonisch-Dramatischen nicht Gegensätze wie Faust und Mephisto, will sagen: keine dialektischen

um eines dritten Gemeinsamen willen. Und das ist entscheidend. Ein dialektischer Gegensatz, um ihn einmal zu bestimmen, besteht überhaupt nur um des Dritten, um der Einheit willen durch das Dritte, welches Dritte sich in unserem Falle als Goethe selbst, als Goethes Menschentum oder dessen Idee überhaupt erweist. Während das Gemeinsame, Verbindende zwischen Othello und Jago weder in Shakespeare noch im Dichter überhaupt, am allerwenigsten in einer Idee von Menschentum oder sonst einer, sondern einzig und allein im Dämonisch-Mythischen des Dramas selbst oder in dem zu suchen ist, was wir als Einigung von Sprache und Mensch bezeichnen und festzuhalten haben.

Die Frage nach der größeren Tiefe in beiden Fällen ist keineswegs anzubringen. Nur die eine Unterscheidung sollte auf der Stelle gemacht werden, daß Goethes Sprache auf eine ganz natürliche Art und Weise zur Schönheit hinstrebt. Auch das Symbolhafte des reifgewordenen Goethe ist nur eine Verdichtung der Schönheit, entstanden durch Verdampfung alles dessen, was noch für subjektiv, für persönliche Anteilnahme gelten möchte. Shakespeares Sprache hingegen ist ebensowenig schön zu nennen, wie Urlaute schön sind. Das wesentlich, das sozusagen in jedem Augenblick und jeder Situation Dramatische seiner Sprache ist am besten damit gekennzeichnet, daß es zu dem Urlauthaften des Wortes in dem Maße mehr kommt, als sich Shakespeares Menschen der Vollendung ihres Schicksals durch den Tod nähern. Die Sprache liegt dann vor dem Ende dem Menschen ganz dicht an und das Bild oder die Metapher ist nur Ausdruck dieser Nähe und Dichtigkeit. Das beste Beispiel liefert wohl die Sprache in *Macbeth*, welche zugleich einfacher, realistischer und monumentaler wird, je kühner, skrupelloser Macbeth sich gebärdet und je mehr alle Bedenken in ihm zwischen Plan und Ausführung dahinschwinden. Welche Rede etwa zwischen ihm und den Mördern Banquos!

Murderer: Most royal Sir,
Fleance is scaped.

Macbeth: (Aside) Then comes my fit again; I had else been perfect;
Whole as the marble, founded as the rock,
As broad and general as the casing air.

Dieses Urlauthafte in solchen Augenblicken höchster Steigerung und Zusammennahme (durch die Nähe des Todes) verhält sich zur Sprache der Menschen Shakespeares in den übrigen Situationen wie das Symbolhafte der Sprache des späteren Goethe zur puren Schönheit in solchen Werken wie *Iphigenie* und *Tasso*.

Darum kann es bei Shakespeare niemals zu bloßen lyrischen Ausbrüchen und Expansionen kommen wie bei Schiller oder Grillparzer, es sei denn, daß Sonderlinge wie Jaques in *As you like it* auftreten, deren Rede dann etwas von einer Einlage oder Arie haben darf. So ist es auch im Sinne des Dramatischen vollkommen richtig, daß ein Tropf, ein Horcher und Schmeichler, ein *shuffler*, einer, der nur da ist, um sich in alles hineinzumischen, daß Polonius so richtige Lebensregeln seinem Sohn Laertes auf die Reise mitgibt und wie die leibgewordene Vernunft redet. Wie undramatisch, wenn an dessen Stelle ein Mann der bloßen Tugend aufträte!

Im allgemeinen läßt sich von Shakespeares Sprache sagen, daß, je bedeutender der Mensch, der Augenblick und Ort seiner gesprochenen Rede ist, um so enger diese dem Menschen und das Bild der Rede anliege und um so genauer und durchschlagender das Bild werde, wie umständlich und geziert, wie euphuistisch immer die Menschen an der Peripherie, die Menschen ohne Schicksal sich ausdrücken mögen. Darum darf gesagt werden, daß kein Drama so aus der Sprache als dem Urelement des Geistes geschöpft sei oder einer Urschöpfung aus der Sprache gleichkomme wie das Drama Shakespeares.

26

Ein ähnliches Phänomen hat sich noch einmal wiederholt auf dem gewiß viel tieferen Niveau, genauer: in der um eine, die

dritte oder Tiefendimension beraubten natürlich-witzigen Welt der Posse Nestroys. Man kann von der Welt dieses größten komischen Genies der deutschen Sprache, der vom Vater her polnisches Blut in den Adern hatte und dessen Mutter Wienerin war, sagen, daß sie auf eine wundervolle, in jedem Augenblick überraschende Art flach, flächenhaft sei und daß sich diese Flächenhaftigkeit oder Zweidimensionalität darum ganz von selber einstelle, weil das dämonisch-mythische Element getilgt erscheint und an die Stelle der Verwandlung jetzt der Witz getreten ist.

Nestroys Witz hat in der Tat seine Wurzel im Dämonischen, er ist elementar und keineswegs eine Ausrede, die Ausrede eines im Grunde Traurigen. Nein, er bleibt Witz und sublimiert sich als solcher innerhalb eben einer flächenhaften Welt von Typen, einer Welt des Zufalls, einer Welt ohne Schuld, ohne Sündenfall, auch ohne Rebellion oder die geringste Spur von Satanismus und ähnliches. Nestroys Welt ist eine Welt des Genusses von Anfang bis zu Ende, auch die Liebe ist nur Genuß und völlig unkompliziert, gegen jede Ausartung geschützt. Und der Genuß hält darum nur an und kann niemals fragwürdig werden, weil dieser Welt eben kein Sündenfall vorangegangen ist oder der Rebell als komische Figur zu erscheinen und dafür zu sorgen hat, daß das Publikum lache.

Wie ist die Posse Nestroys nicht Welt! Wie ist sie nicht durchsichtig bis auf den Grund! Wie liegt darin nicht ihre Vollkommenheit als Kunstwerk! Und wie reiht sie sich nicht gerade dadurch zwischen sehr große Dinge innerhalb der Kunst ein! Gewiß hat sich ein Hebbel oder manch anderer mehr Mühe gegeben mit allem, aber wie dick, unaufgelöst, opak, klebrig, problematisch, wie nie ganz befreit und rein von Nebenabsichten und Subjektivitäten und wie falsch im Bild ist dann nicht so etwas neben der Limpidität Nestroys, der wahrscheinlich vor Lachen umgefallen wäre, wenn ihn einer zu Lebzeiten neben die „Großen“ oder solche, die sich unentwegt dafür gehalten haben, gestellt und ihm das ins Gesicht gesagt hätte!

Nestroys Witz kommt mit „Naturnotwendigkeit“ aus dem Munde eines, der entweder über sich hinaus und wie Weinberl einmal im Leben „ein verfluchter Kerl“ sein will, oder aus dem eines Menschen, der alles besitzt und ganz satt ist und oben dann einfach aufgeht oder „zerreißt“. Aus dem Munde des Einzelnen, der zugleich ein Hanswurst ist, aus dem Munde von Menschen, die zwischen den Ständen und Typen lavieren, durchrutschen, vermitteln, von kleinen Strebern, zu entlarvenden Betrügern (so ein Betrüger ist doch nur um der endlichen Entlarvung willen da), überhaupt von Menschen *dazwischen*. Das ist es: der Mensch dazwischen, der Mensch zwischen Oben und Unten, zwischen ebener Erd und dem ersten Stock, dieser naturgemäß stets ein wenig Eingeklemmte, auf solche Weise Solitäre, der zugleich die starre und etwas alberne Welt der Typen und Stände in Motion zu bringen hat, ist eben der Witzige und als solcher Held des Stückes und kann in einer Welt ohne Schuld, Sündenfall und Rebellion nur der Witzige (mit dem Hanswurst als Vater) sein.

Wesentlich aber ist dann und dazu noch eines, daß er, der Witzige und Mensch dazwischen, aus dem Schauspieler in uns komme oder in unmittelbarster Beziehung zum Schauspieler (zwischen den Ständen und Typen) stehe und den Schauspieler brauche. Und dann, daß dieser Schauspieler auch Nestroy selbst sei und die ganze unerläßliche und unvermeidliche Subjektivität allein zu bestreiten habe. Nur noch bei Shakespeare, Molière und vielleicht auch bei Ferdinand Raimund ist der Schauspieler auf solche Weise in die Welt eingelassen: als der Mensch dazwischen, als das Dazwischen der Welt überhaupt, als der Blitzableiter des Dämonischen und Träger der Einbildungskraft. Man muß auch sagen, daß in den genannten Fällen dem Schauspieler als solchem die Rolle, welche er in der Welt des primitiven Menschen innehatte, auf gewisse Weise wieder zurückgegeben wurde, wodurch vor allem die Durchsichtigkeit und damit die Geschlossenheit der abgebildeten Welt gewinnen mußte.

27

Wir haben also den Menschen Shakespeares zuerst als Charakter in die Betrachtung einbezogen und dessen Wahrhaftigkeit und Naturtreue bezeugen können. Wir haben ihn ferner in Rücksicht auf das Drama, genauer: das Motiv innerhalb desselben als Gefäß der Leidenschaft hinzustellen gehabt. Es bleibt uns aber noch ein Drittes übrig: ihn als pures Gebilde und Gesicht, als Glied und Stämmling eines neuen Geschlechtes, von einem einzigsten Genius gezeugt, ins Auge zu fassen. Im ersten Falle hatten wir es mit dem einzelnen, losgelösten, empirischen Menschen zu tun, im zweiten hat uns das Motiv beschäftigt, die Art und Weise, heißt das, wie das dämonische Wesen letzteres in Kurs bringt, im dritten Falle muß es um die Art, Bildung, Farbe und Haut des Ganzen gehen.

Die letzte Betrachtungsweise bringt uns sogleich auf eine Frage, die uns jederzeit als eine der wesentlichsten in diesen Bereichen erschienen ist, wir meinen die Frage nach dem Ineinandergreifen von Eigenschaft und Einbildungskraft.

Was wir nämlich Welt nennen und die alten Griechen Kosmos genannt haben, besteht niemals aus bloßen Eigenschaften, sondern aus Eigenschaft und Einbildungskraft oder aus Eigenschaft und Spiegel. Das macht das Wunderbare der Welt aus. Wenn wir nur Eigenschaften hätten (eine neben der anderen, wie auf einer Skala verzeichnet), so müßten dann ebensoviel Lücken bestehen oder Absätze und müßte jeder Eigenschaft in uns stets auch ein Versagen oder ein Fehler entsprechen, und das ganze Menschendasein auf der Ausgewogenheit und Balance von Tugend und Fehler, von Zuviel und Zuwenig beruhen. Daß wir aber dicht, lückenlos und Gestalt sind, daß wir ein Gesicht und eine Haut haben und uns im Schwunge einer ganzen Welt zu behaupten wissen, das macht die Einbildungskraft (zwischen den Eigenschaften gleichsam). Oder das macht der Spiegel (in uns), denn Einbildungskraft, Erfindung und alles wird zum

Spiegel von dem Augenblick an, da es um ein Ganzes, um Welt geht oder die Ganzheit (als Kategorie) in Frage tritt.
Wenn wir das eben Bedeutete zu Ende denken, so kommen wir darauf, daß es sich hier um nichts weniger als um zwei Grundanschauungen oder Grundgebärden des Geistes handle, was mit wenig Worten auseinandergesetzt werden soll: Gleich zu Anfang haben wir die Linie der Imagination genannt, welche, wie es dort geheißen hat, zwischen Seher und Gesicht, Zuschauer und Bühne mitten hindurchführt. Die Welt, darin diese Linie unsichtbar gezogen erscheint, ist, haben wir weiter gesehen, die Welt des Dramas, des rhythmischen Verlaufes, der rhythmischen Gebilde und weiter dann auch die des Einzelnen in dessen Beziehung zur Art, zu den Ideen, zum göttlichen Wesen, im unendlichen Sinn zu sich selber, ist eine Welt der Steigerung und Gestaltung durchaus.
Nun können wir aber eine höchst merkwürdige Operation oder Transformierung vornehmen, indem wir diese Linie der Imagination zwischen das Zuviel und das Zuwenig der Dinge, genau in die Mitte, legen und jene auf solche Weise in das Maß selber verwandeln. Die Frage ist nun die, was damit geschehen sei am und im Ganzen.
Antwort: Die Welt des Dramas, der rhythmischen Gebilde und des Einzelnen verwandelt sich im Augenblick in eine Welt ohne Haut, das ist gleich zu sehen, verwandelt sich in eine Welt der Ordnung, in eine Welt bestimmter Grenzen, verwandelt sich in den Staat (der, um im Gleichnis zu bleiben, keine Haut, dafür aber Grenzen hat). Das ist also zunächst und im Augenblick geschehen. Vom Staat nun, als der offensichtlichsten Form einer Ordnungswelt, ist zu sagen, daß er, sooft es aufs Urteil ankommt, nur mit den Eigenschaften, Tugenden und Fehlern der Menschen ohne die Einbildungskraft und darum unbedingt und unvermeidlich mit einem Zuviel und Zuwenig zu rechnen habe.
Der Maßbegriff der Aristotelischen Ethik ist allein von da aus einzusehen, daß Aristoteles vom Staat ausgegangen ist.

wie unter anderen Voraussetzungen andere Denker nach ihm. Die andere Anschauung war die des jungen und mittleren Plato, der wohl nicht vom Einzelnen, da die Antike diesen nicht kannte, wohl aber vom Liebenden ausging. Wir ahnen die Verbindung, die sich im Geiste herstellen läßt zwischen dem Liebenden der platonischen Dialoge und unserem Manne der Einbildungskraft. Der letztere ist darum auch so zu bestimmen: als einer, der nie ohne Unmaß zum Maß gelangt, als der Mann der Anschauung, als der, welcher primär nicht auf Tat, auf Handlung eingestellt ist, endlich als der Eindringende, Zeugende und Empfangende.

Wir hatten schon Gelegenheit gehabt, darauf hinzuweisen, daß der Maßbegriff bei Aristoteles unmittelbar den Handelnden betreffe und aus der hohen Bewertung der Tat und des Objektiven überhaupt innerhalb der antiken Welt komme. Da bedingt eines das andere: der Staat den Handelnden und umgekehrt.

An dieser Stelle wollen wir auf einem weiten Feld der Betrachtung mit den wenigsten Worten gewisse Gebiete darauf abstecken: Eines davon müßte gleich das Verhältnis des Handelnden zur Einbildungskraft umfassen, die flink vorgenommene Verwechslung von Einbildungskraft und Illusionsfähigkeit seitens aller auf das Handeln und auf die Ziele des Handelnden Eingestellten, das leicht Allegorische im Dichttum des Handelnden, die Tatsache, daß das ganze Altertum hindurch der Einbildungskraft im modernen Sinn der Weg vom Mythos verlegt wurde, das Verhältnis vom Mythos zur Allegorie.

Ein anderes Gebiet müßte die Beziehung des Mythos zum Einzelnen betreffen. Der Mythos geht fort bis zum Einzelnen oder bis zu dem Zeitpunkt, da der Einzelne die Identitätswelt des Mythischen aufheben muß, womit sich nebenbei die meisten unserer Bücher auf die eine oder andere Weise beschäftigen. Jetzt erst konnte die moderne Einbildungskraft anheben.

Dieser Einzelne hatte dann auch nicht mehr das sehr ein-

deutige Verhältnis des Menschen zum Staate (mit dessen Maßvorstellung). An Stelle des Maßes (zwischen dem Zuviel und Zuwenig) ist jetzt das Absolute getreten, das seinerseits wiederum den Einzelnen fordert. Die daraus resultierende Veränderung des Seelenbegriffes. Die antike Seele und der antike Maßbegriff.
Ein drittes abzusteckendes Gebiet enthält die Frage: Ob nicht und wie der Weg vom antiken Staat zum modernen über den Gottesstaat führen mußte. Die ungeheure Bedeutung der Worte: Gebet dem Kaiser, was des Kaisers, und Gott, was Gottes ist! Die unvermeidliche Zweideutigkeit im Verhältnis des modernen Staates zum Einzelnen. Die Übertreibung und Überschätzung beider durch den Begriff des Absoluten. Die Entstehung des Nationalstaates aus dem absoluten.

28

Wir haben gesagt, das Dritte, was uns bei der Betrachtung des Menschenwesens in den Dramen Shakespeares angehe, sei die Art desselben, Artung, Gesicht, Farbe, Haut. Und die Luft um das Ganze, fügen wir noch gleich hinzu. In unserer Art liegt eingeschlossen und aus ihr kommt nicht nur unsere Verbundenheit und Treue, unser Gleichnis und die Bestimmung gegen das Nächste und Andere, sondern auch unsere Offenheit. Wir überzeugen darum unwillkürlich durch unsere Art. Nur als losgelöste und abgebundene, als hybride Wesen fühlen wir uns allemal genötigt, uns selbst oder unsere Eigenschaften zu verstecken und, sooft wir uns äußern, dies aus einem Zustand des Verdrängtseins zu tun. Weshalb man ganz gut sagen dürfte, daß die Art der Verdrängten immer Unart sei oder zu Unart würde. Soviel über Art und deren Offenheit im allgemeinen.
Die Offenheit und das ganz Aufgeschlossene der Menschen Shakespeares (als Art betrachtet) muß nach allem, was über Mensch und Sprache gesagt wurde, seinen Ausdruck gleichfalls in der mächtigsten Sprache finden, als in welche eine

ganze Welt samt deren Geheimnis verwandelt erscheint. Und damit, kürzer: mit dem grenzenlos Gleichnishaften der Sprache geht eines zusammen, daß nämlich das Brett, das Holz und die Leinwand der Kulissen, auf und zwischen welchen der Akteur schreitet und die Handlung abläuft, aufhören, Brett, Holz und Leinwand zu sein und die Bühne tatsächlich zur Welt wird. Einem oberflächlichen Betrachter der Dinge möchte dies selbstverständlich erscheinen, doch ist es ein Neues und Ungeheures. Weder das antike Theater, noch die Mysterienspiele des Mittelalters kannten in einem solchen Ausmaße die Überwindung des Brettes und dessen Verwandlung durch die Sprache.

Daß das antike Theater weniger Brett war und darum auch weniger Mühe hatte, das Brett loszuwerden und auf diese Weise sich den Widerhall einer ganzen Welt zu schaffen, geht auf mancherlei zurück: auf das Kultische desselben, womit eine gewisse Verwandtschaft zwischen Bühne und Altar gegeben erscheint, auf die größere Stabilität und Begrenztheit des antiken Kosmos und endlich auch darauf, daß die antike Bühne etwas vom Gerichtsaal hat und die Rede darauf zuweilen der Sprache streitender Parteien gleicht. Wir werden später noch die Idee des antiken Schicksals dafür, für diese Enge, verantwortlich zu machen haben und möchten jetzt nur schnell darauf hinweisen, daß das ein wenig Schüttere und Armselige, auch Undeutliche an Charakteren wie etwa Kreon, wo immer dieser auftritt und seine Rede redet, auf das Gerichtsaalmäßige der antiken Bühne zurückgeleitet werden müsse. Shakespeare hingegen vermag das Recht gar nicht zu denken ohne die Gnade, ja man möchte sagen, daß er die ganze Würde und Beständigkeit des Menschen, dessen eigentliche Persönlichkeit aus der Verbindung und Spannung zwischen Recht und Gnade zu gewinnen wisse und daß seine Sprache hier oft den Ausdruck vollkommener Erhabenheit finde.

Es gibt nebenbei keinen gefährlicheren Boden für Metaphern, Gleichnisse, Vergleiche als den Gerichtsaal und die

Tribüne, und nirgendwo kommen wohl schlechtere so leicht in Kurs wie dort, da nirgendwo die Sprache weniger aus der Vision oder Anschauung des Ganzen geboren wird. Es kann wohl auch nicht anders sein und soll darum nur festgestellt werden. Weil wir aber vorher von Hebbel und dessen Hautlosigkeit gesprochen haben: das direkt Miserable seiner Metaphorik hängt unmittelbar mit der Streitsucht, Rechthaberei, Anmaßung und der ihm ganz eigentümlichen Parteinahme des Menschen für sich selber zusammen, und in keinem Theater erscheint darum auch das Brett so wenig „überwunden" wie in jenem Hebbels. Und darauf wollten wir hier auch kommen, daß einer zwei Erscheinungen als den Ausdruck ein und desselben zu empfinden lerne: die genannte Hautlosigkeit, das Geschundene, die aufgedeckte Mechanik und das Räderwerk in der Handlungsweise und dem Gehaben des Menschen bei Hebbel *und* den Umstand, daß das Brett zu sehr Brett bleibt, das Holz Holz und die Verwandlung mühsam oder gar nicht vor sich geht.

29

Aus der weder vorher noch nachher je erreichten Dramatik der bloßen Sprache, dank welcher die Bilder keinen Augenblick stocken, sondern einander jagen, übereinandergreifen und gar nicht zu Ende schwingen dürfen, aus einer Spannung, die nie zur Überspanntheit wird und uns das Brett als Brett empfinden läßt, verstehen wir erst eine der allerhöchsten Tugenden von Shakespeares Dichttum: die vollkommenste Ausgewogenheit der Charaktere gegeneinander, deren neue Art und Zusammenleben und das Menschentum als Summe und Atmosphäre des Ganzen. Welche Atmosphäre gänzlich durch das Unbegrenzte und die daraus resultierende Bewegung und Beweglichkeit bestimmt erscheint.
Hat Dante Atmosphäre? Oder sollen wir nicht bei ihm in Rücksicht auf das völlig Stabile von dessen Welt lieber Licht sagen, wenn wir genau sein wollen?

Um diese Ausgewogenheit der Menschen bei Shakespeare zu illustrieren, nehmen wir ein Beispiel heraus, und zwar in *Measure for Measure* das Verhältnis der drei Menschen zueinander: Isabella, Angelo und Marianne.
Frage: Ist Angelo, der Richter, ein Bösewicht? Nein, eher ein Unhold und ganz bestimmt ein Wesen ohne Gnade, ohne den Glanz der Gnade, unbegabt, im Letzten trübe. So ist auch seine Sinnlichkeit: Ausdruck eines Trüben, Gnadenlosen, und wir begreifen, daß sie sich auf Isabella wirft, die auf das Wundervollste, auf eine wundervoll beredte und artikulierte Art und Weise Huld mit Strenge zu verbinden weiß. Man kann auch nicht sagen, daß er ein Heuchler sei wie Tartuffe, daß er seine Begierde hinter der Heuchelei verstecke. Nein, bei Angelo kommt es auf solche Allgemeinheiten nicht an, sondern nur darauf, wie sich ein niedriger, fleischlicher, verstockter, ganz gewiß auch seelisch armer und gnadenloser Mensch einem sehr begnadeten und sehr hohen und freien gegenüber benehme, wie das ineinander zu greifen suche und wie gerade aus dem absolut Unvereinbaren zweier Wesen, einem sehr gemeinen und einem sehr hohen, die unvergleichlichste Sprache des Dichters erwachsen müsse, die menschlichste und in ihrer Menschlichkeit sublimste, eine Sprache bebend vor Gefühl und Einsicht, darum auch irgendwie sparsam mit dem Pathos, sehr gebunden. Etwas in den anderen Menschen Shakespeares, ihr Dämon, genau dieser treibt sie dazu an, sich in der Sprache zu überschlagen, zu übernehmen (um der Einsamkeit des Dämons willen). So ein Bösewicht bei Shakespeare nimmt den Mund schon sehr voll, darf man sagen. Davon ist hier nichts. Es ist genau so, als ginge es in dem Drama, wo von Recht und Gnade gehandelt wird, allein um die menschliche Persönlichkeit (als von der Spannung zwischen beiden lebend) und dann darum, wie wir für diese das Maß nur in deren Äußerung und nirgendwo sonst zu finden wüßten. „An ihren Früchten werdet ihr sie erkennen", nur noch das Evangelium hat eine ähnliche oder verwandte Art, innerhalb des rein Menschlichen zu kontrapunktieren.

Jetzt noch das: *Measure for measure* ist ein Stück von eminenter Katholizität, was hier soviel bedeutet wie, daß Shakespeare darin im besonderen mit dem Niveau der einzelnen Menschen rechnet, wobei wir unter Niveau so etwas wie sittliche Art verstanden haben wollen. Diese Rechnung ergibt sich ebensowohl aus der Anlage des Shakespeareschen Geistes als auch aus der katholischen Idee von Gnade, die allein der vollkommenen Genialität des Dichters zu entsprechen vermöchte. Der Calvinistische Gnadenbegriff ignoriert Niveau, hat diese Vorstellung überhaupt nicht und ist schon darum veranlaßt, die Zahl und den Einzelnen zu übertreiben. Die ganze Gnadenwahl der Puritaner ist nur daraus zu verstehen. Die Art Shakespeares, am Schluß des Dramas Marianne und Angelo, der trotz den schönen Worten, welche beide Frauen für ihn kurz vor dem Ende finden (I partly think, a due sincerity govern'd his deeds, Till he did look on me), ein gewöhnlicher Kerl bleibt, zusammenzubringen, ist, sagen wir es kurz so: völlig unprotestantisch und hätte einem Ibsen (mit dessen Brand oder Nora) verwerflich erscheinen müssen. Man hat früher, in unserer Jugend, versucht, den Dramen Ibsens eine Welt zu unterschieben, während doch in Wahrheit hinter allem das Verhältnis des Einzelnen zum Absoluten besteht, was Katholizität im Sinne der Shakespeareschen Welt ausschließen muß.
Aus dem Verhältnis des Einzelnen zum Absoluten allein ist zuletzt die *eine* Frage aus dem Bannkreis des Ibsenschen Geistes zu begreifen: Gut, was wird nun aber aus der Ehe zwischen Marianne und Angelo, sobald die Hochzeit einmal vollzogen ist? Kann daraus etwas Gutes entstehen? Ist hier die Zukunft bedacht? Diese oder ähnliche Fragen, Dinge betreffend, die sich ereignen könnten, nachdem einmal der Vorhang gefallen, sind unkatholisch, sind im letzten gegen den Sinn des Dramas, als welches, wie wir zu Anfang gesagt haben, stets eine Welt innerhalb einer anderen, größeren darstellt.
Nebenbei wollen wir nicht die Tatsache übergehen, daß

auch unser Mann der Katastrophen, der lebensdurstig-ironische, dieselbe Frage stellen könnte. Es sieht zuweilen so aus, als müßte er ein für allemal davon leben, was ihm andere übrig gelassen haben.

30

Die Frage also: Was geschieht mit den Menschen, Helden, Ehen, wenn einmal der Vorhang über einem Stück gefallen ist, diese Frage, beliebt unter Geistreichen am Ende des vergangenen Jahrhunderts, kann nur aus dem Munde des Einzelnen kommen oder an ihn gerichtet werden, an den Einzelnen, der es, streng genommen, nur zu Szenen, Proverbs, höchstens einmal zu einer Tragikomödie, nie aber zu einer regelrechten Tragödie mit kunstvollem, vielschichtigem Aufbau, noch weniger zu einer echten Komödie zu bringen vermöchte. Ist aber Hamlet nicht ein Einzelner? Nein, trotzdem daß die Einzelnen sich auf ihn berufen möchten und wohl auch berufen haben als auf ihren sehr hohen Ahnherrn. Und trotzdem daß es den Anschein hat, als bestünde Hamlets Drama darin, sich den Verstrickungen desselben zu entwinden. Und zum Zeichen dafür, daß er in eine Tragödie hineingehöre oder eine solche sich um ihn bilden müsse, und wie um ihn noch mehr an das zu binden, aus dem er sich zu lösen verlangt, gibt ihm alles darin das eigene Bild, verkehrt oder verstellt, zurück und spiegelt ihn die Welt, die ihn umgibt, wider. Wodurch sind wir stärker an uns selber gebunden als durch unser Spiegelbild?!
Da ist gleich Laertes, der so rasch ist wie Hamlet zögernd und alles aufgibt und zurückkehrt, um den Vater zu rächen. Oder wie kontrapunktiert ihn, Hamlet, nicht Ophelia! Sie lieben einander, haben vielleicht Worte des Verlöbnisses getauscht, doch das geht uns nicht nahe, uns bekümmert vielmehr beider Schicksal als Ausdruck der Seelen, die ineinandergewoben sind wie zwei Muster oder Motive in einem Teppich. Gleichwie Hamlet um des Vaters willen den Irren

spielt, so wird Ophelia nach der Ermordung des ihren wahnsinnig. Liebt Hamlet es nicht, in den Gesprächen mit ihr auf Dinge, stets verschwiegene, anzuspielen und zu ihr vor dem König und der Königin, dem Vater und dem ganzen Hofe zweideutige Worte zu gebrauchen? Und im Wahnsinn singt Ophelia dann in Liedern von Dingen, die ihr früher nie in den Sinn gekommen wären, geschweige denn, daß sie sie auszusprechen gewagt hätte. Die Wand, welche in Shakespeares Frauen und Mädchen Bewußtes und Unbewußtes scheidet, ist sehr dünn, viel dünner als beim Mann. Hierin und dadurch sind Lady Macbeth und Ophelia Schwestern.

Was macht nicht Shakespeare alles aus dem typischen Vertrauten eines Königsohnes und Helden! Horatio ist der *eine* Gerechte im Stücke. Um dessentwillen die Stadt nicht „geschont wird vom Verderben". Doch wird er, damit das Muster nicht verlorengehe, an das Leben weitergegeben und bleibt am Ende der Tragödie, da die Bühne zum Leichenfeld geworden ist, übrig. Nebenbei: welche ungeheure Phantastik liegt nicht darin, daß gerade in dem Drama, darin tiefstes Sich-Erkennen, ewiger Vergleich der Seele mit der Seele waltet und die Sprache ihren ganzen Reichtum dazu hergeben muß, um dem Tausendfältigen und ganz Biegsamen des seelischen Lebens Genüge zu tun, mehr oder weniger alle Menschen eines gewaltsamen Todes sterben, vergiftet oder durchstoßen von den Degen!

Von Rosenkrantz und Güldenstern heißt es: Höflinge, Affen, weil sie stets zusammen auftreten und leicht miteinander verwechselt werden können. Dabei ist aber nur das *eine* wichtig, daß sie gerade um Hamlet herumstehen oder zu Hamlet vom König geschickt werden, damit sie hinter dessen Geheimnis kämen, zu Hamlet, der fast schon ein Einzelner und Mann des Paradoxes ist, Persönlichkeit, Fülle des Menschentums und dieser Fülle zuliebe das Heldentum gerne aufgeben möchte. Darum sind sie zwei, sind sie Zahl, wie Puppen. Ohne Gewissen. So ist auch ihr Tod: durch Verwechs-

lung. Weil sie nur Zahl und ohne Gewissen sind, gibt es auch kein Gericht für sie und werden sie wie Hühner abgestochen. Hamlet hat zu viel Gewissen. So viel wie Einbildungskraft. Das ist das Neue, die Idee einer neuen Freiheit, die daraus erblüht, daß Gewissen und Einbildungskraft sich vermählt haben im Menschen. Aber darum auch die Puppen um ihn oder so ein alter Schwätzer und Hanswurst wie Polonius. Auch dieser fiel, nicht weil er wer ist und etwas zu verantworten hat, sondern weil er, hinter dem Wandteppich horchend, für einen anderen gehalten wurde, für den König.

Wir stoßen stets von neuem auf das: die Fülle der Gesichte, die Tiefe, das Sich-Spiegelnde und Abgründige der Persönlichkeit als solcher auf der einen Seite und dann auf der anderen: Giftbecher, vergiftete Degenspitzen, durchschnittene Gurgeln. In Hamlet hat sich die Tragödie, vielmehr ihre Idee, zugleich erfüllt und übertroffen oder überholt. Alles, was an Tragischem nach Hamlet kommt, kommt nicht mehr aus dem Mythos, sondern aus der Idee, aus der Idee der Persönlichkeit, des Menschentums: so Faust, so Tasso. Hamlet bedeutet die Wendung vom einen zum anderen, vom Mythos zur Idee. Goethes Tasso, Held des seelisch reichsten Dramas nach Hamlet, braucht im Grunde gar nicht mehr die Tragödie (als die einzig angemessene Lebensform), um zu seiner Bestimmung zu kommen. Von den zwei Wegen ist das Drama der eine. Der andere war Goethe selbst. Daraus ist dann auch das Pathologische der Goetheschen Helden einzusehen (wenn wir Faust ausnehmen, der sozusagen nur aus einem Mißverständnis heraus hätte tragisch sein können).

Es ist heute sehr beliebt, Mythen ins Pathologische umzudeuten. Nichts scheint leichter. Der Mythos ist allumfassend. Alles steckt darin. Und doch konnte das Pathologische erst frei werden durch Hinzutritt des Persönlichen. Dazu aber mußte es wirklich kommen.

Und endlich Hamlet und seine Mutter. Es gibt Vatersöhne und Muttersöhne. Goethe und Baudelaire waren Muttersöhne, Kierkegaard war ein Vatersohn. So auch Hamlet.

Kierkegaards Mutter wird vom Sohne nie erwähnt, doch ist nach den Gesetzen der Balance im Drama auch in dem des menschlichen Lebens anzunehmen, daß sie nur darum „unbedeutend“ gewesen sei, weil der alte Kierkegaard ein gar gewaltiger Mann war und alle Aufmerksamkeit, auch die eines schweren Schicksals, auf sich gezogen hatte. In Hamlets Mutter laufen das Unbedeutende und das Sinnliche ineinander über, gleich als ob das nur bei einer Mutter möglich wäre, die dazu bestimmt sei, Hamlet zu gebären. Wie furchtbar die Worte, die er von ihr und zu ihr hat:

Eyes without feeling, feeling without sight,
Ears without hands and eyes, smelling sans all.

An dem Verhältnis Hamlets zu den Menschen seiner Umgebung können wir besser als sonstwo bei Shakespeare den eben behandelten Zusammenhang von Eigenschaft und Einbildungskraft oder Anschauung, von Eigenschaft und Gestalt, Eigenschaft und Idee einzusehen versuchen.
Nehmen wir aber ein anderes Beispiel: König Leontes in *A Winters Tale!* Wie anders ist hier die Eifersucht als bei Othello! Verzerrung, beinahe Grimasse, von einer gewissen Sinnlosigkeit des Dämonhaften. Und zwar nicht nur darum, weil Jago fehlt, sondern weil sich diese ganz unsinnige Eigenschaft der Eifersucht hier gegen eine Welt der Unschuld und Reinheit, gegen eine Welt der Märchen und Wunder zu stemmen, gewissermaßen sie zu tragen hat wie ein buckliger Gnom eine schlanke romanische Säule. Denken wir weiter an die bösen Menschen in solchen Lustspielen wie *As you like it* oder in den späten Märchenspielen wie *Tempest* und *Imogen!* Man möchte von jenen, sie mit Richard III. oder Jago vergleichend, behaupten, daß sie es noch nicht bis zum Charakter gebracht haben und im Dämonisch-Spielerischen stecken geblieben seien. So sehr bedeuten sie nur Ton und Gesicht oder sind die Eigenschaften vom Gesicht abzulesen oder ganz in der Rede enthalten.
In und an den letzten Stücken wie eben Tempest ist Kritikern abwechselnd bald die sehr große Bitterkeit, die eines altern-

den Mannes, als das Ganze bestimmend aufgefallen, bald das Reife, Süße und Schwere, auch Endgültige herbstlicher Dinge, dann wiederum die größere Weisheit des Alters, die endlich beim Urteil, bei der Scheidung von Gut und Böse, beim Gericht stehen zu bleiben wagt und vor neuen Verwicklungen zurückschreckt. Alles besteht zu Recht: Shakespeare war bitter geworden, er war reif geworden und hat das Bittere und das Süße so gelassen, wie es ist: ungemischt, und hat sich, darin dem alten Plato gleichend, an das Gegebene gehalten und zu sagen gewagt: das ist gut und das schlecht.
Das ist das eine, die Lebenstimmung, das Subjekt hinter den Dingen betreffend. Das andere aber betrifft die Form der letzten Dramen, darin das vollkommen Tragische der höchsten Meisterschaft von Macbeth oder Lear oder Hamlet wie zersetzt und zerlegt erscheint. Gewiß bedeutet diese Form ein Ende (für Shakespeare), und dennoch geht gerade davon ein Neues aus oder der Weg zu einem Neuen, einer neuen Synthese durch die Musik, die jetzt anheben durfte.

31

Wir haben vom Einzelnen behaupten müssen, daß er streng genommen weder tragisch noch komisch sein könne, und ihm darum das Tragikomische zugewiesen als Kunst- und gewissermaßen auch als Lebensform. Bei Shakespeare nun geht es, wo und wie sehr immer das Tragische und das Komische sich mischen, niemals um den Einzelnen als solchen und dort erst recht nicht, wo er wie im *Tempest* das Tierisch-Schwere dem Elfischen unvermittelt gegenüberstellt. Den letzten Grund dazu aber haben wir ein für allemal in den „zwei Welten“, wovon Macbeth spricht, zu erblicken: den beiden Welten der Lebenden und der Toten samt der der Geister und Gespenster dazwischen.
Wir lassen gleich den Begriff Dualismus als irreleitend wegen des zu Definitiven beiseite. Es genüge uns hier, das Grundtragische nicht nur bei Shakespeare damit in Verbindung

gebracht zu haben und von da aus den Gebrauch der Geister- und Gespensterwelt einzusehen. Shakespeare verwendet solche so häufig wie den Mord oder Mörder: etwas theatermäßig und requisitenhaft in den meisten seiner historischen Stücke, auch in *Julius Cäsar*, sehr bedeutsam aber in *Hamlet* und vor allem in *Macbeth*, wodurch gleich zwischen diesen beiden Tragödien eine gewisse Verwandtschaft hergestellt erscheint, dementsprechend gesagt werden muß, daß beide einander näherstünden als *King Lear* oder als dieser dem *Othello* und anderen.

In *Macbeth* ist das Gespenstische in die Natur und Landschaft einbezogen, gleichsam eingewoben und die Wand zwischen der Tag- und der Nachtseite der Dinge eingerissen. Wie in keinem anderen Drama hat hier die Sprache so durchaus die Funktion des Blitzes, der aus einer Welt in die andere hinüberzuckt. Sie erscheint wie gespannt zwischen den beiden Weltansichten: der lichten und der düsteren, und ist darum auch präziser, nackter, knapper, zugleich gegenständlicher und bildhafter, als hätte auch hier der Blitz zu vermitteln: zwischen Ding und Bild, zwischen Gegenstand und Zeichen. Zu Beginn, da Tat und Gedanken noch auseinanderliegen, trägt sie noch gerne das Gewand des Dialektischen und wird leicht abstrakt, bis sie zuletzt ganz Schlag und Bild geworden ist, je schneller nämlich mit dem nahenden Ende die Tat auf den Gedanken zu folgen hat.

Und endlich erscheint das Gespenstische wie das Ausströmen der Seele selbst, und zwar darum, da es hier nur um das eine geht: um die maßlose Seele des Ehrgeizigen. Es ist, wie wenn die Seele des Ehrgeizigen, für sich selber betrachtet und sich selber überlassen, aus dem Stoff des Gespenstischen selbst gewoben oder damit angefüllt wäre zum Überfließen. Sind in einem anderen Helden der Tragödien Charakter und Seele, Charakter und Dämon so eines? Ja, wenn wir Hamlet statt dessen anführen; nun ist aber Hamlet, der unehrgeizige, der träumende Hamlet, nur die Umkehrung des von seinen Träumen verfolgten Macbeth. Träumer sind beide, und in

beiden ist der Traum auf eine ganz neue, nie mehr zu verlierende Art zum Ehrgeiz in Beziehung gesetzt.
Aus der genannten Einheit von Charakter und Dämon ergibt sich auch das rasende, von keinerlei Allgemein-Gedankenhaftem unterbrochene Tempo der Handlung, das schicksalträchtigste von allen, so daß von hier, aber auch nur von hier aus eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Entblößten der Handlung einer antiken Tragödie wie *König Oedipus* festzustellen wäre.
Nehmen wir gleich die grandiose Figur Banquos, der unmittelbar nach seiner Ermordung, von Leben noch rauchend, als Gespenst zu erscheinen hat. Das Gespenstische war hier ins Lebendig-Lebende von Anfang an auf die unheimlichste Art und Weise hineingemengt worden, und es ist so, wie wenn der Stahl des gedungenen Mörders, wie wenn die „zwanzig Stiche“ den seit der Begegnung mit den Hexen betroffenen, verlegenen, schwankenden, vom Bösen gestreiften, wollenden, nicht wollenden, ungegenwärtigen, in weite Zukunft abgelenkten Banquo von dessen Gespensterseele zu befreien gehabt hätten, die sich jetzt zu Tische setzt.
Macbeth ist in der Tat kein bloßer Verbrecher, der vor das Gericht gehört, Macbeths Gericht ist ganz und gar die Tragödie; auch mordet er nicht so sehr, wie daß er eine Welt aus Mord und Gespenstischem kreierte. Keine Konzeption des Bösen möchte einem Dante so fremd erschienen sein und so ferne gelegen haben wie diese.
Und zu allem kommt dazu, daß an den Anfang und Morgen dieser Welt aus Mord und Spuk der gewaltige, ragende, entsetzliche Eros gesetzt ist zwischen dem Helden und dessen Weib, die beide ganz primitiv zueinander stehen, so primitiv wie Adam und Eva. Nur geht es hier darum, daß beide kein Geschlecht, das sich mühe in alle Ewigkeit hinein, hervorbringen, sondern eine unfruchtbare und betrogene Welt, wie wir sagen, kreierten aus Mord und Gespenstern. Wie über jedes Maß sublim ist es darum, daß Lady Macbeth ihre Bilder aus der Sprache der Mutter holt:

I have given suck and know
How tender't is to love the babe, that milks me:
I would, while it was smiling in my face,
Have pluck'd my nipple from his boneless gums
And dash'd the brains out, had I so sworn as you
Have done to this.

Die Frage der Psychologen, Pathologen und Frauenärzte, ob Lady Macbeth Kinder gehabt habe und ob diese etwa vor dem Beginn der Handlung gestorben seien, weil Macbeth im Stück ohne Erben wäre, und allerhand andere daraus resultierende Bedenken scheinen uns überflüssig, und wir sagen auch gleich, warum: Weil es, noch einmal, bei Shakespeare im höchsten, im mythischen Sinn um die Einigung und Einheit von Mensch und Sprache geht oder Sprache und Mensch hier einander ganz durchdrungen haben. Sicherlich hat Lady Macbeth einmal Kinder gehabt, die alle gestorben sind, und zwar eben um der Sprache und Bilder willen, die ihre Seele jetzt gespenstisch gebiert. Und sicherlich ist keine der Tragödien Shakespeares darum so sehr die von Seelen oder sind Menschen so sehr zu Seelen geworden, als bedürfte es dazu gar nicht des Jüngsten Gerichtes. Weshalb auch in keinem anderen Drama die gemeine, stoßende Kausalität (zwischen den Körpern) so sehr von der erhabenen der Rhythmen (zwischen Anfang und Ende schwebend) überholt wird, als welche in keinem Medium so zu schwingen wüßte wie in der Bildersprache der genannten großen Tragödien.

32

Wir müssen trachten, den Gesichtspunkt, aus dem wir die Geisterwelt Shakespeares deutend betrachten, noch höher hinauf zu verlegen.

Wir haben zu Anfang von der Dostojewski eigenen Grundidee gesprochen, und zwar, wie wir es nannten, jener Idee des durch den Tod und den Todesgedanken gesteigerten Lebensgefühls. Wer den *Idiot* kennt, weiß, worauf wir

anspielen. An zwei Stellen kommt Fürst Myschkin, das Mundstück des Dichters auch in diesem Fall, darauf zurück. In beiden Fällen handelt es sich um die letzten fünf Minuten eines Hinzurichtenden, in welche sich das ganze Leben des Menschen so zu verdichten scheint, daß es aus der Verdichtung selbst erst allen Sinn gewinnt. Ähnliches ließe sich mit Leichtigkeit in den *Brüdern Karamasow*, in *Schuld und Sühne*, im *Jüngling (Podrostok)* ausfindig machen. Es ist nicht möglich, Rhythmus und Sinn, Psychologie und Heilslehre eindeutiger und einfacher zusammenzubringen und aus reiner Psychologie reinere Dichtung zu gewinnen, als es hier geschieht. Dostojewski übertrifft dadurch und damit alle anderen psychologischen Dichter oder dichtenden Psychologen ebensosehr wie Shakespeare die Dramatiker, so daß man behaupten darf, bei Dostojewski seien Psychologie und Dichtung so eines wie bei Shakespeare Mensch und Sprache.
Nehmen wir also den Idiot: Die Spannung dort zwischen den Menschen, vornehmlich zwischen Myschkin und Rogoschin ist ganz und gar nichts anderes als eine Übertragung (ins Kunstwerk) jener oben genannten psychologischen Grundidee. Denken wir doch an die Szene im Hotel, wo Rogoschin, nachdem er mit Myschkin die Kreuze getauscht hat zum Zeichen christlicher Brüderschaft, in einer dunklen Nische des Stiegenhauses diesem auflauert, um ihn mit dem Gartenmesser zu töten und nur durch den epileptischen Schrei Myschkins davon abgehalten wird, zu stoßen. Ähnliche, durchaus symbolhaft-verdichtete Situationen der Spannung oder des durch den Todesgedanken gespannten Lebens ragen in allen Romanen des Russen heraus. Wir erinnern an Dimitri Karamasow im Garten des Vaters, an Smerdjakow, der an die Fensterscheibe klopft, um den alten Karamasow herauszulocken, oder an jene vor der Tür zwischen Raskolnikow und der Wucherin. Raskolnikow, erinnern wir uns, den Hammer in der Schlinge des Mantelfutters, läutet an der Klingel mit dem blechernen Ton aller Klingeln armer Leute, die Wucherin kommt leise aus dem Zimmer, und ihre

kleinen stechenden Augen blicken durch das Guckloch der Tür, hinter welcher der Mörder steht. (Man denke diese Szene einmal zusammen mit der Türklopfszene in Macbeth unmittelbar nach der Ermordung Duncans.)
Nun ist auf Folgendes zu achten: Zwischen den Mörder und dessen Opfer, in die ungeheuerste Spannung zwischen beiden, ist die Tür eingeschoben, in einem anderen Fall ist es das Fenster, oder zwischen Myschkin und dem Messer Rogoschins ist es weder eine Tür noch ein Fenster oder sonst ein greifbares Ding, sondern der furchtbare, mit Worten nicht zu schildernde erste Schrei, den der Epileptiker im Augenblick des Hinfallens ausstößt und der ihn gleichsam einhüllt und feit. Alle diese Dinge sind Dinge dazwischen, eingespannte; auch das Messer mit dem elfenbeinernen Griff, ein Gartenmesser, womit Rogoschin Bücher aufzuschneiden pflegt, wenn es je einmal vorkommt, daß er eines liest, und das Myschkin bei seinem Besuche im Hause Rogoschins, dem düsteren des alten, bösen, schweigsamen Skopzen, immer wieder wie aus Versehen in die Hand nimmt, es ist dasselbe, womit dann Rogoschin die über alles geliebte Nastasja Philipowna nachts, mehr schon gegen Morgen zu, so sicher ins Herz trifft, daß kaum ein Tropfen Blut aus dem Körper rinnt, wir sagen, auch dieses Messer ist so ein Ding dazwischen; alle, alle sind es, eine Tür, wie gesagt, ein Fenster, das Messer, auch die Mauern und Wände eines Hauses, die Straßen, ein Platz, ein Bett, alles, was nicht der gespannte Mensch selbst ist, der gespannte Einzelne – denn es gibt keine großen Menschen in dieser Welt, keine Napoleons, keine Cäsars, sondern nur Einzelne, Gespannte, Heilige und Sünder in einem – wir sagen, alles, was nicht der gespannte Mensch selbst ist, ist nur Indizium eines im Zeitlichen oder in der Ewigkeit aufzudeckenden Geheimnisses und zwischen die Menschen oder in die Spannung eingeschoben und ganz leer, hohl, ausgeronnen, leicht, ja gar nicht mehr vorhanden, sobald sich die Spannung gelöst hat.
Darum können auch die Dinge der äußeren toten Welt

nicht unscheinbar, nicht alltäglich und gewöhnlich genug gewählt werden, um auf solche Weise den Sinn gleichsam durchzulassen. Es liegt hier das der gesamten Antike, Homer, Pindar und Vergil entgegengesetzte Kunstprinzip zugrunde, welches gerne und etwas leichthin als Realismus bezeichnet wird, die Kunst Europas nach der Romantik beherrscht, bei Dostojewski aber so sublimiert erscheint, daß wir uns an das Evangelium und an früheste russische Darstellungen in Bildern daraus erinnert fühlen. In der Tat ist der Realismus Dostojewskis grundverschieden von jenem eines Jeremias Gotthelf oder Gottfried Keller oder Flaubert oder Stendhal und ganz und gar Ausdruck einer christlichen Welt, einer Welt, die nur um des der Erlösung bedürftigen Menschen geschaffen wurde und aus keinerlei Freude am Objekt, am Ding, an der Natur. Alles Reden von Erlösung erscheint uns Geschwätz oder, wenn es hoch geht, Pathetik großer Bühnenmenschen, ein wenig müder, das Ende heransehnender, wenn wir dabei die äußeren Dinge der Welt, die Natur, kurz das Objekt nicht so zu sehen wissen, wie Dostojewski sie sah: dünn, durchlässig, vorläufig, wesentlich unmonumental, auf der Schneide lebend, gespenstisch. Die äußeren Dinge, die ganze Natur war groß, indem sie dem Menschen angemessen war, und der Mensch wiederum groß (von da bis dorthin, genau bestimmt), indem er den Dingen, der Natur und der Welt, die um ihn wie ein Kreis liefen, angemessen blieb. Der Mensch Dostojewskis, dieser Einzelne, war unangemessen, und das Unangemessene der Ausdruck seines Einzeltums.

33

Fassen wir also zusammen: Bei Shakespeare ist der Geist, ist das Gespenst Ausdruck und Brücke eines „doppelten", dies- und jenseitigen Lebens, aus welchem Zwiefachen dann nicht der Einzelne, wohl aber der große Mensch, der König, die Nachahmung des Großen, auch die ins Jenseits eindringende

oder dieses zu überblicken suchende Vernunft, die Vernunft großer Menschen, deren Selbstbeherrschung im Namen der Vernunft, der Stoizismus, das stoische Ideal erwachsen.

Bei Dostojewski wird die Welt der äußeren Dinge hohl und gespenstisch, sobald wir den Menschen aus ihr herausnehmen. Und dieser Mensch ist dann nicht mehr der König oder ein dem König im Range Folgender, sondern genau der Einzelne, der inmitten einer Welt ohne Rang Gespannte. Jener hat, wir wiederholen, nur Platz im „doppelten" Leben oder ist, besser, dessen Blüte. Der Einzelne hat dann auch nicht mehr die alte Vernunft, den Vernunftbegriff der Stoiker, ebensowenig wie deren Ideale. Sein Vernunftbegriff geht von jenem Immanuel Kants aus, als welcher die alte monumentale Dramatik der alten monumentalen Welt mit allem, was dazu gehört, auch den großen Stil zerstört hat. Man kann nie genug beachten den Zusammenhang des großen Stils der gegebenen Formen mit der alten, vorkantischen, stoischen Vernunft oder, was auf dasselbe hinausläuft, die Tatsache, daß jener, der große Stil des Dramas ebenso wie der des Romans (von Cervantes bis zum *Wilhelm Meister*) als Hintergrund den eben bedeuteten Dualismus fordert.

In Dostojewskis Romanen ist der große Stil einem anderen gewichen. Größe ist hier ohne Monumentalität, das will sagen, daß Größe jetzt allein ein Inneres bedeute und daß die Dinge des äußeren Lebens nur noch mehr als Ausdruck dieses Inneren Geltung gewinnen können, wenn sie nicht zu Gespenstern ihrer selbst werden sollen.

Freilich, dürfen wir nicht außer acht lassen, ist gerade durch die unerreichte Intensität des inneren Lebens oder des inneren Menschen, des Einzelnen ohne Rang, dem russischen Dichter gelungen, in letzter Stunde gleichsam, auch in das äußere Leben, in das Leben der Dinge Größe hineinzutragen, und zwar durch die Konzeption des Teufels oder des teuflischen Lebens als des Sigels und Inbegriffs alles Entmenschten und Leeren. Wir stehen nicht an zu behaupten, daß hier ein Weg gewiesen erscheine zu einer neuen Monumentalität (vom Einzelnen

aus), über die durch Kant abgesteckte Welt hinaus oder durch sie hindurch, ein Weg in die Welt einer neuen Magie (vom Geiste her), einer in gewissem Sinne christlichen Magie. Der nur von einem Russen angebahnt werden konnte.
Um sehr deutlich die Welt des Einzelnen von jener der Könige oder der Rangordnungen überhaupt abheben zu können, vergleichen wir einmal Macbeth mit einem Ehrgeizigen aus Dostojewskis Welt, mit dem Ganja aus dem Idiot. Am Schluß aller seiner Unternehmungen, Intrigen, Bosheiten, wird diesem bedeutet, daß er, Ganja, im Grunde genommen nur ein mittelmäßiger Mensch bar jeder Originalität sei, was ihn natürlich vernichtet und in einer Welt ohne den Ort der Hölle außerhalb des Menschen auch vernichten muß. Innerhalb der Welt Shakespeares, in einer Welt der Könige und der Rangordnungen, kann es einem Ehrgeizigen auch von viel geringerem Kaliber als Macbeth nicht passieren, daß einer ihn am Schlusse, statt ihn zu ermorden oder zu vergiften, erkläre, er sei nur mittelmäßig, nichts weiter, halb Mensch, halb Gespenst. Warum? Unter vielen anderen Gründen darum, weil vor Kant Originalität an die große Form gebunden war und nicht in freiem Zustand herumlief, wie sie es in der Welt des Einzelnen tut.

34

Wir denken noch einmal zurück an das, was bei Hamlet über die Bezogenheit der einzelnen Charaktere auf die Hauptperson, über das wechselseitige Aufhellen und Aufdeuten der Menschen gesagt wurde. Es ist nun leicht einzusehen, daß die Idee des Schicksals innerhalb der antiken Tragödie einer solchen Sicht des Menschlichen entgegenstehe, ja sie direkt aufheben müsse. Und darüber einige abschließende Worte:
Vom Schicksal, welchem Menschen und Götter gleicherweise unterworfen und wodurch sie verbunden sind, heißt es, daß es blind sei. Das ist eine allegorische Ausdrucksweise, und

in diesem Falle erscheint eine solche berechtigt, ja unerläßlich. In Wirklichkeit aber sind die Menschen der antiken Tragödie wie geblendet und augenlos gleich den Statuen. Die Art (im strengsten Wortsinn, wie wir von der Art jeglicher Kreatur zu reden haben) dieser geblendeten Menschen ist nicht jene der Menschen Shakespeares, als welche sich, wie gesagt, wechselseitig aufhellen, wodurch über das Ganze etwas wie eine sehr bunte Haut gebreitet erscheint, der vielfarbigen der Natur selbst vergleichbar, die Art der Antike ist die Größe selbst oder das große Maß. Was wiederum so viel heißt, wie daß hier die Art mit dem Einzelhaften oder Singulären zusammenfällt und eben das bildet, was wir Größe, großes Maß, angeborene Monumentalität nennen.

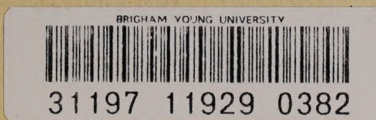
Diese Art des Menschen, dieses Gesicht desselben, hängt mit zweierlei zusammen: erstens mit der absoluten Angemessenheit und der Einordnung in die begrenzte Welt des antiken Menschen, und zweitens mit der Tatsache, daß die antike Tragödie vornehmlich eine Geschlechter- und Familientragödie oder die Einbildungskraft des Dichters durch den Mythos gebunden ist.

Der moderne Mensch hat eine andere Weise, vom Schicksal zu reden, angenommen, indem er dieses mit dem Liebesbegriff verkettet. Die antike Idee davon ist jener des platonischen Eros vorangegangen und bedeutet von der Idee Mensch aus gesehen eine tiefere Stufe. Doch kann uns diese Tatsache hier weniger berühren als das rein Konstruktive der Schicksalsidee. Wenn wir einmal die Struktur eines antiken Dramas aufgedeckt haben, so müssen wir ganz deutlich sehen, wie das, was wir eben Größe, großes Maß usw. genannt haben, mit einem bestimmten Flächenhaften der einzelnen Figuren, das Flächenhafte mit dem Kultischen oder mit dem aus dem Kulte stammenden Chor des Theaters, das oft genannte Typische mit der Maske des Schauspielers und weiter mit dem Offenen der Bühne und des Zuschauerraumes zusammenhängt.

Es kann nichts so von Grund aus falsch sein wie die Be-

hauptung Ulrichs von Wilamowitz-Möllendorf, daß Orestes im *Gang zum Grabe* des Aischylos ein Mensch schwachen Charakters sei, und das Falsche und Unsinnige derselben wird darin nur noch übertroffen vom Vergleich, welchen derselbe Philologe zwischen dem wahnsinnigen Herakles des Euripides und dem Wahnsinn des Goetheschen Tasso anstellt. Dieser, der Wahnsinn des Goetheschen Helden, kommt aber aus dem Gemüte, aus dessen Tiefe, aus der Tiefe der Persönlichkeit selbst, aus einer Dimension also, welche die Antike eben dank der Schicksalsidee nicht besitzt, oder besser: an deren Stelle die Antike eben das Schicksal setzt oder welche sie allein mit dem Schicksal zu ermessen vermag. Herakles' Wahnsinn kommt auf eine ganz wunderbare, ja überaus tiefsinnige Weise davon, daß hier der Mensch an die Götter stößt oder daß Herakles ein Menschgott ist. Was anderes vermöchte sich zwischen das Menschliche und das Göttliche einzuzwängen und das eine vom anderen wegzuheben als der Wahnsinn!

Gegen diesen Wahnsinn (als Verdichtung des Mythos) erstand dann erst die Vernunft des Sokrates oder hellte die erste Idee der Persönlichkeit auf, und nur insoferne und keineswegs durch die Logik allein oder den logischen Beweis an den fünf Fingern der Hand löste Sokrates die Tragödie oder der platonische Eros die Schicksalsidee ab.


BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
31197 11929 0382

